ŒUVRES DE HENRI HYMANS

UN QUART DE SIÈCLE

DE

VIE ARTISTIQUE EN BELGIQUE

Vingt-six années de correspondance
à la « Gazette des Beaux-Arts » de Paris

1886-1912

VOLUME III

ÉDITEUR
M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

1920

ŒUVRES

DE HENRI HYMANS

CET OUVRAGE
EST IMPRIMÉ A QUATRE CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 A 400



ŒUVRES DE HENRI HYMANS

UN QUART DE SIÈCLE

DE

VIE ARTISTIQUE EN BELGIQUE

Vingt-six années de correspondance
à la « Gazette des Beaux-Arts » de Paris

1886-1912

VOLUME III

ÉDITEUR
M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

1920

UN QUART DE SIÈCLE

DE

VIE ARTISTIQUE EN BELGIQUE

Vingt-six années de correspondance

à la « Gazette des Beaux-Arts » de Paris.

1886-1912

Une Exposition de peintures anciennes à Dusseldorf [1].

La moisson singulièrement riche que les promoteurs de l'Exposition de Dusseldorf ont faite dans les Cabinets rhénans et westphaliens, leur a permis de donner, pour quelques semaines, aux salons de la Kunsthalle, des apparences de musée. C'était dans l'ordre. Mais ce qu'ils n'avaient pas prévu, c'est que le groupement des œuvres rassemblées par leurs soins fournirait à l'école hollandaise une des représentations les plus curieuses qui se pussent voir.

Chose remarquable, en effet, sur près de quatre cents peintures, les œuvres allemandes ne comptaient que pour cinq ou six numéros, et les maîtres flamands, au plus pour un cinquième. Tout le reste, au delà de trois cents œuvres, appartenait à l'école hollandaise, représentée, non seulement par ses maîtres les plus notoires, avec Rembrandt à leur tête, mais encore par quantité d'autres dont le nom émerge à peine de l'oubli.

Pour les curieux, il y avait donc là une rare fortune, et nul doute qu'ils n'en aient profité. Ajoutons, et c'est justice, qu'un excellent catalogue, rédigé par M. Th. Levin, leur en facilitait le moyen.

Aujourd'hui que l'Exposition a fermé ses portes, ce livret demeure un document d'intérêt capital pour quiconque veut faire de l'histoire de l'art hollandais l'objet de ses études.

---

(1) Voir la *Chronique* de 1886 pour l'article de l'Exposition de Dusseldorf. *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1886, vol. 34.

D'une manière générale, les tableaux dépassant la dimension moyenne faisaient presque défaut. Il résultait de leur absence une physionomie très particulière : il semblait que l'on eût pris à tâche de conserver à l'Exposition un caractère d'intimité, que le choix des sujets et leur mode d'interprétation accentuaient à un égal degré.

La répartition par genre des œuvres portées au catalogue présente, à cet égard, un certain intérêt. Pour cent vingt-sept paysages et vues de ville, pour cent un tableaux de genre familier et quarante-six sujets de nature morte, le nombre des portraits atteignait à peine quarante-sept et celui des sujets religieux ou historiques n'était que de quarante. Encore ces derniers étaient-ils presque tous de format réduit. L'œuvre capitale de l'Exposition, une scène mythologique de Rembrandt, composée de plus de vingt-cinq personnages, mesurait à peine 93 centimètres sur 72.

Malheureusement ce tableau, prêté par le prince de Salm-Salm, n'avait pu trouver place dans les salons mêmes et, véritablement, sans pruderie exagérée, il pouvait difficilement affronter les regards de tout le monde. Avec Rembrandt, si bien préparé que l'on se sache aux surprises, il faut toujours s'attendre à l'imprévu. Cette fois il réunit, dans un même cadre, deux sujets différents de l'histoire de Diane.

Dans une forêt ombreuse, traversée par un cours d'eau qui occupe tout l'avant-plan, la déesse se baigne avec ses nymphes. Par la gauche arrive Achtéon, suivi de ses molosses. Aperçu tout aussitôt, il ne tarde point à recevoir le châtiment de son indiscrétion. A droite, sur l'autre rive, se déroule un épisode qui, sous le pinceau du maître, revêt un caractère tragi-comique. Calysto, terrassée par ses compagnes, est convaincue d'avoir rompu son vœu de chasteté.

Écrasée par le nombre, vaincue par l'évidence, la cou-

pable se défend comme une furie, et nous sommes loin des scènes élégantes auxquelles le même sujet donne naissance sous le pinceau des Italiens. Il y a même une nymphe, placée directement derrière le groupe agissant, que la déconvenue de Calysto plonge dans un accès de joie folle. Serrant les bras et fléchissant les genoux, elle se renverse en arrière avec une vérité si grande, que l'on croit entendre les profondeurs de la forêt résonner de ses éclats de rire.

Je doute qu'il y ait, dans toute l'œuvre du maître, une scène plus mouvementée. Inconnue à Smith et à Vosmaer, qui la décrivent mal, ne l'ayant pas vue; citée par M. Bode, qui n'en connaissait toutefois que la copie appartenant à Mme Lacroix, elle est datée de 1635 et doit être envisagée comme fort caractéristique de la manière du maître à cette époque de sa carrière.

Rien de plus saisissant que le groupe des nymphes, dont l'enchevêtrement évoque mieux qu'aucune autre œuvre que l'on puisse citer, la fameuse comparaison du plat de grenouille, et même, dans sa coloration, la peinture n'est pas sans suggérer le souvenir du Corrège, si distant que soit d'ailleurs l'idéal féminin de Rembrandt de celui du maître de Parme.

Ce tableau écarté, il reste bon nombre de créations précieuses à signaler au lecteur. Des Galeries de haute marque, comme celles des comtes Esterhazy et de Furstenberg, de la baronne de Stierstorpff, du baron Oppenheim, de M. Suermondt, du baron Nieswaud, de M. Werner Dahl, pouvaient suffire à assurer le succès de l'entreprise.

Le comte Esterhazy avait envoyé notamment un portrait de femme de Corneille De Vos, dont Rubens n'aurait désavoué ni les riches colorations ni la magistrale facture. Les envois du baron Oppenheim, plus nombreux et non moins importants à Dusseldorf qu'à Bruxelles, nous ont appris à connaître une lumineuse esquisse de Rubens,

large d'un mètre, où le Char du Soleil s'avance entouré des heures et de génies. Remarquable par son extraordinaire hardiesse, la composition présente le char, les chevaux et toutes les figures dans un raccourci tellement absolu, que la peinture peut être vue dans tous les sens.

De la même Galerie procédait un Teniers, de sujet étrange et de superbe qualité, qu'en l'absence d'une date l'on serait tenté de croire antérieur à 1647.

A l'avant-plan un seigneur, vêtu à la polonaise, offre la main à une dame, au profil médiocrement gracieux et qui apparaît fréquemment dans les tableaux du maître, pour la conduire dans une halle couverte où des Polonais sont groupés près de leurs chevaux.

Un superbe Snyders, une grisaille de Van Dyck, le portrait de Martin Ryckaert, pour l'*Iconographie,* se faisaient remarquer encore parmi les productions notables de l'école flamande de la Galerie Oppenheim, et leur gamme lumineuse venait à point dans ce milieu où dominait la tonalité plus sévère des œuvres hollandaises.

Dans la Galerie des primitifs, il y a lieu de signaler, toujours de la Galerie Oppenheim, une édition nouvelle et très précise des *Avares* de Quentin Metsys, considérablement modifiée dans le choix des couleurs du vêtement. Ce qu'il y a de très curieux dans cette peinture, c'est l'inscription, en partie effacée, portée sur le registre où écrit le personnage. J'en ai pu déchiffrer les mots :

Le Roy doict à maistre Cornille de la . . . peinct sur la Gab(elle)e, la somme de XX . . . LIV.

Est-il vraisemblable que ce soit là une phrase en l'air? D'autant moins, sans doute, que le peintre y introduit le nom de Corneille, le sien, très probablement, et j'ajoute que la facture ne rappelle en rien le forgeron d'Anvers.

Un Blès, *Le Sacrifice d'Abraham,* attribué à tort à Patenier, une magnifique *Kermesse,* de Breughel d'enfer, datée de 1624 (collection Ittenbach), une seconde *Ker-*

messe, par Vinckebooms, échantillon remarquable d'un maître de première force, à qui l'on a coutume d'attribuer de médiocres paysages, une petite *Bethsabée,* de Frans Floris, tirée, comme le tableau précédent, de la Galerie du prince de Salm, enfin un François Francken et un David Ryckaert, prêtés par la baronne de Stierstorpff, constituaient, dans le groupe des Flamands, les œuvres marquantes.

L'origine du tableau de Francken lui attribue un intérêt spécial. C'est, en effet, un don de la ville d'Anvers à l'évêque Stierstorpff, qui occupa le siège épiscopal de 1711 à 1747. Tout en célébrant le *Triomphe du Christianisme,* le peintre s'est plu à réunir sur sa toile des épisodes fort profanes. Nous assistons au jugement de Pâris, au festin de Bacchus et de Cérès, au triomphe de l'Amour, etc.

Étant donné la manière de Francken et son coloris chatoyant, l'œuvre compte parmi ses meilleures. Je doute qu'il en eût fait une plus considérable par les dimensions, le nombre des figures et l'extraordinaire fini du détail. Elle est datée de 1633.

Le Ryckaert n'est pas moins exceptionnel. La date de 1651 nous montre qu'il s'agit du troisième David, le plus en renom de la dynastie et le maître de Coques. L'œuvre mesure près d'un mètre et demi de long, et représente une *Fête de famille,* où plus de vingt-cinq personnages sont réunis. Les compositions de Ryckaert sont rarement aussi développées. Bien que toujours d'une précision un peu froide, le peintre est réellement très supérieur dans l'ordonnance du tableau dans lequel, selon toute vraisemblance, il a réuni les membres de sa propre famille.

L'examen de l'école hollandaise nous conduit un peu plus loin des sentiers battus. Voici, par exemple, une tête de vieillard, de Mierevelt, appartenant au comte Esterhasy. Le grand portraitiste de Delft, à l'époque où il signait

cette page, portait pour surnom les mots écrits sur la toile : *Plomp sonder aerg* (bourru bon enfant), donnerait assez bien l'idée de cette tendance d'esprit. Le regard franc, le teint haut en couleur, annoncent pour sûr un gai compère.

La peinture est d'une supériorité rare. Elle a tout ensemble la fermeté, la précision et même la profondeur si frappante des portraits d'Albert Dürer.

Œuvre de jeunesse, aussi, le portrait du vieillard à barbe blanche, de Rembrandt, appartenant à la même collection, ne se signale encore par aucune qualité maîtresse; comme on l'a observé bien des fois, Rembrandt, à ses débuts, s'applique avec amour à l'étude précise et quelque peu sèche de la physionomie des vieillards. L'œuvre présente, qui vient à l'appui de cette observation, a grandement souffert des retouches.

Thomas De Keyser était représenté d'une manière exceptionnelle par les délicieux portraits de la Galerie Du Bus, aujourd'hui au baron Oppenheim, de même que les deux têtes de jeunes garçons, de Frans Hals, de la même Galerie. Ce n'était là, toutefois, que des créations de second ordre, comparées à un portrait de jeune femme, daté de 1635, où l'illustre maître de Harlem avait magistralement imprimé le cachet de sa puissance d'interprétation. Ce portrait capital fait également partie de la Galerie Oppenheim.

Le petit Tegularius, dont Suyderhoef a extraordinairement rendu la touche martelée, était exposé par M. Dahl.

L'étude de Rembrandt, entreprise dans ces dernières années, a eu pour effet de mettre en évidence un certain nombre de maîtres que l'on s'était plu à considérer jusqu'alors comme ayant fait le sacrifice de leur personnalité au contact du puissant novateur. Entre ceux-ci figure un maître que l'Exposition a révélé comme étrangement

personnel, à une époque où Rembrandt s'essayait à peine au maniement du pinceau : Nicolas Moeyaert.

Dans une composition d'une vingtaine de figures, datée de 1628, il se fait l'interprète d'un sujet biblique, — le catalogue dit : *Abraham recevant de Dieu l'ordre de quitter le pays de Haran,* — où se manifeste une interprétation de la nature comparable, en fidélité, à celle des maîtres primitifs.

Les têtes vivantes et expressives s'enlèvent de la toile comme autant de portraits, et le sacrifice même que le peintre est amené à faire à la convention, en matière de costumes, le détourne d'autant moins de la vérité que sa tendance paraît être, au contraire, de faire pénétrer la vie réelle jusque dans le récit biblique. Pour lui, c'est en langue hollandaise que le Créateur s'adresse au patriarche.

Il faut noter encore très particulièrement, dans cette œuvre magistrale, l'importance donnée aux animaux : les vaches, les moutons, les chiens, dont l'interprétation évoque d'emblée le souvenir de Paul Potter.

Sous le pinceau de Dirck et Jean De Bray, le sujet biblique est à peine un prétexte. Les figures du Christ, de Marthe et de Marie sont reléguées à l'arrière-plan d'un curieux tableau de nature morte du premier, et la *Judith* du second ne peut, dans ses étroites dimensions, avoir été choisie que pour intéresser le spectateur à l'imminence du danger couru par Holopherne.

Au surplus, authentiquées par des signatures et des dates (le tableau de Dirck est de 1673, celui de Jean De Bray de 1659), les deux petites peintures sont d'excellente qualité et d'une finesse de détail remarquable.

En Jacob Backer, l'influence de Rembrandt, méconnaissable, n'efface point l'individualité. Les portraits, de grandeur naturelle, du maître et de sa femme, — plus particulièrement ce dernier, — marquaient au nombre des meilleures créations exposées.

En présence de ce splendide portrait de femme, on se surprenait involontairement à songer aux Vénitiens, et le hasard, mieux que toutes les théories, montre ainsi le lien qui, à travers le temps et l'espace, unit les maîtres de toutes les écoles.

Mais en éclairant comme elle l'a fait le passé de l'école hollandaise, l'Exposition de Dusseldorf mettait en plus puissant relief les difficultés qui restent à vaincre pour arriver à sa parfaite connaissance.

N'est-ce pas chose terrifiante de voir surgir tout un ensemble de noms qui jusqu'à ce jour ont à peine marqué et dont il faudra désormais tenir compte, étant donné que l'on possède des œuvres qui les signalent à l'attention des curieux?

Les Van Hulst, les Coelenbier, les Van der Stoffe, les Cool, tous barrent la route à la vraie connaissance de Van Goyen qui, lui-même, à certains moments, se confond avec Salomon Ruysdael. Jean Van Rietshoof et Guillaume Du Bois, comme Jean Van Kessel, confinent à Jacob Ruysdael.

Et les imitateurs de Benjamin Cuyp? et ceux de Pierre Codde? et ceux de Palamède? et Emmanuel De Witte lui-même, ce peintre d'églises? Ils se transforment, au besoin, en peintres de figures, tout comme Job Berckheydes et Pierre Potter lui-même, le père du glorieux animalier, ainsi que nous le montre un *Corps de garde,* de 1632, de la collection Dahl.

Faut-il s'étonner après cela des transformations de Nicolas Maes?

De ce même Maes, la collection Dahl nous montre un spécimen d'un genre encore nouveau : *Un Intérieur de cuisine,* avec un porc écorché, qui passerait à la rigueur pour un Isaac Ostade.

Dans la catégorie des natures mortes, bien d'autres surprises attendaient le visiteur. A côté de trois magnifiques spécimens de Pierre Claesz, le père de Berghem,

voici des tableaux signés d'Évrard Collyer, de Harlem, de J. Dirven, de William Fergusson, un Écossais égaré en Hollande, de Jaspar Geerardi (1648), de Simon Luttichhuys, le portraitiste, et de quantité d'autres.

En somme, qui aspire à connaître l'école hollandaise doit se rendre à l'évidence, particulièrement frappante à l'Exposition de Dusseldorf, que ses maîtres ont varié à l'infini, non seulement comme manière mais aussi comme genre, et que le puissant amour de la nature qui les possède trouve, pour s'exprimer, les formes les plus inattendues, précisément parce que c'est à la nature seule qu'ils demandent leurs inspirations.

Un nouveau Rembrandt au Musée de Bruxelles. Autres acquisitions récentes. — Littérature rubénienne; lettres inédites du maître. — Études sur Jordaens [1].

L'événement de la quinzaine est l'acquisition par le Musée de Bruxelles d'un Rembrandt, œuvre considérable et, chose curieuse, absolument inédite, alors que la signature et la date auraient dû suffire, paraît-il, à révéler son existence aux critiques qui, comme Smith, Vosmaer et Bode, se sont plus particulièrement appliqués à la recherche et à l'étude des créations du grand coloriste.

Je m'empresse d'ajouter que si l'imprévu est, dans l'espèce, un attrait, la nouvelle et excellente peinture du Musée de l'État belge a ce qu'il faut pour s'imposer par elle-même à l'attention des connaisseurs.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1886, vol. 33, p. 347.

Il s'agit d'un portrait de femme, très légèrement au-dessous de la grandeur naturelle. D'une grande simplicité d'ajustements, la vieille bourgeoise, médiocrement jolie, pour dire le moins, et dont les yeux cernés de rouge augmentent l'air renfrogné, se présente presque de face, les mains rapprochées à la hauteur de la ceinture, comme le *Chapeau de paille,* dont elle ne pourrait évoquer le souvenir à aucun autre point de vue, mais dont elle pourrait — prodige du génie pictural! — faire oublier les multiples attraits.

Un petit bonnet blanc à ailerons, un fichu blanc, bordé d'une très étroite dentelle, des manchettes blanches se détachant, d'une part, sur le fond d'ocre brun, de l'autre, sur le corsage de soie noire relevé de quelques petits plissés. Nul autre élément de parure; pas un bijou, pas une perle. Un anneau d'or seulement à l'index de la main droite qui recouvre presque entièrement la gauche. Au bas de la gauche :

Ætatis 55.
Rembrandt 1654.

Est-il besoin de dire aux connaisseurs l'éloquence de ce millésime? Je puis me borner à rappeler que M. Bode, dans ses remarquables études sur l'école hollandaise, insiste sur sa présence au bas des pages les plus parfaites du maître, sur les chefs-d'œuvre de la Galerie de l'Ermitage comme sur le portrait d'homme de Dresde, sur la *Baigneuse* de la National Gallery et sur la *Bethsabée* du Louvre, création que M. Lacaze envisageait comme la perle de sa riche galerie, l'échantillon le plus splendide de ce qu'il nommait la « manière féroce » de Rembrandt.

Le peintre a 47 ans; douze années se sont écoulées depuis la *Ronde de nuit,* et s'il était possible de douter des progrès qui, dans l'intervalle, doivent s'accomplir encore, il nous suffirait, au Musée de Bruxelles même, de

porter des regards sur l'admirable portrait d'homme, daté de 1641, et que, seul, Rembrandt pouvait être en état de surpasser en excellence.

Sans doute, les sept années qui nous séparent encore des *Syndics* vont ajouter à la liberté de l'allure, mais non point aux perfections de faire, et puisqu'il s'agit d'un portrait de femme, nous pouvons juger comme arrivées à leur plus haut degré d'épanouissement les exigences picturales en ce qui concerne l'ampleur de la touche et la franchise de l'allure.

On n'a point fait mystère du prix d'achat de cette œuvre : 100,000 francs, et ce n'est pas un mince denier, sans doute.

Peut-être va-t'on redire qu'il est loisible à un particulier de se payer de telles fantaisies, qu'un État a d'autres devoirs à remplir. J'ose croire que ceux qui parlent de la sorte se trompent du tout au tout. Il ne s'agit pas de fantaisies à satisfaire, mais de l'intérêt majeur, — étant donné qu'un Musée est chose d'utilité publique, — qu'il y a à montrer aux générations futures la puissance du génie dans un ordre de travaux où tant d'hommes cherchent et continueront, il faut l'espérer du moins, à chercher la perfection.

C'est un précepte de marchand que l'œuvre acquise d'emblée est toujours la moins chère, et l'expérience, je crois, le confirme.

D'une simplicité qu'il faudrait qualifier d'austère s'il s'agissait d'un Philippe de Champaigne ou de Champagne et d'un Van der Helst, le nouveau Rembrandt de Bruxelles captive par la merveilleuse harmonie des colorations jointe à une intensité de vie que le maître lui-même a rarement poussée plus loin. Je doute qu'on ait été au delà dans l'art suprême de dissimuler l'art. La vive lumière ne semble pas plus atténuée que l'ombre n'est poussée à outrance; cependant tout se tient. L'idée d'opposition heurtée qui, dans l'esprit de tant de personnes, caractérise

le vrai Rembrandt, le mystère même, est absolument écartée. La face et les mains sont enlevées en pleine lumière et les contours se fondent comme dans la nature, sans aucun recours à ces accents qui, chez Rembrandt lui-même, viennent accuser parfois les reliefs.

En somme, même dans ses eaux-fortes, le maître n'a point fait preuve d'un tact plus exquis d'opération, et l'entreprise de reproduire une belle page a bien de quoi tenter le graveur.

Pour être complet, j'aurais à dire l'origine du tableau; malheureusement les renseignements que j'ai pu me procurer à cet égard sont des plus vagues. On m'affirme que le portrait appartint à Louis XVIII et passa ensuite dans une collection anglaise. Je donne le renseignement pour ce qu'il peut valoir; les vendeurs ne tiennent pas toujours à faire connaître la provenance de leur marchandise. J'ai simplement à faire remarquer que mes recherches, pour rencontrer une mention quelconque de ce Rembrandt en Angleterre, ont été absolument infructueuses.

Le Musée de Bruxelles ne possédait rien encore de Van Beyeren; il vient de se procurer un fort joli spécimen du maître, — authentiqué par un monogramme, — et d'une facture moins vigoureuse que les amas de poissons et de victuailles auxquels s'attache d'ordinaire le nom du peintre de La Haye. Le Belvédère possède un tableau très proche de celui-ci, autant par le sujet que par le procédé. Il s'agit d'un assemblage à la De Heem, de raisins, de pêches, et où la note vigoureuse procède d'un homard, le tout sur un tapis vert à reflets versicolores. Excellent échantillon, au demeurant.

Je cite, enfin, un Benjamin Cuyp signé, d'une facture légère, trop légère peut-être, à la façon de Molyn et de Van Goyen. Il représente un groupe d'une quinzaine de pêcheurs dans les dunes de Scheveningen, avec une échappée sur la mer et un joli ciel mouvementé. C'est fort

probablement par son authenticité plus que par son mérite que ce tableau enrichira le Musée.

La publication des travaux relatifs à l'histoire des arts, pour être actuellement assez active en Belgique, nous procure rarement des œuvres d'un caractère d'ensemble fait pour tolérer la comparaison avec les splendides ouvrages sortis des presses françaises ou allemandes.

Nos écrivains se renferment volontiers dans le cercle des choses locales ; peut-être leurs œuvres y gagnent-elles en profondeur ; elles y perdent certainement en publicité et n'arrivent dans tous les cas que lentement, et comme par hasard, à la connaissance des personnes intéressées à les connaître.

Il en sera ainsi, à plus forte raison, lorsque les auteurs préféreront se servir de la langue flamande. En revanche, nulle part, j'ose l'affirmer, les sources historiques ne sont fouillées avec un zèle plus louable, et la propagation restreinte du fruit de tant d'efforts laborieux est un mal trop souvent constaté pour que je ne me félicite pas de l'occasion d'entretenir les lecteurs de la *Gazette* de quelques-unes de nos publications les plus récentes dans le domaine des études historiques envisagées dans leurs rapports avec les beaux-arts.

Assurément la première place revient au *Bulletin Rubens,* dont le sous-titre indique suffisamment l'origine et la portée : *Annales de la Commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens.*

Cette Commission, que présidait M. Gachard, l'éminent archiviste général récemment décédé, a pour secrétaire M. Ruelens, et pour membres MM. Léon de Burbure, P. Génard et Max. Rooses, suffisamment connus par leur connaissance spéciale de la matière pour que, entre leurs mains, l'œuvre acquière toute l'importance qu'elle comporte.

Remarquez toutefois que le *Bulletin,* dont le deuxième volume est maintenant complet, n'est encore qu'un acheminement, une prise de date, en quelque sorte, en attendant le travail proprement dit et dont il n'est point possible encore de prévoir les limites. On y fera naturellement figurer l'ensemble des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens, la description méthodique de ses créations, ses lettres et correspondances diplomatiques, le tout accompagné de notes et de commentaires. M. Rooses s'est chargé de la partie descriptive, et déjà les deux premiers fascicules de son nouveau catalogue raisonné viennent de voir le jour. Cette partie, à elle seule, formera quatre volumes de plus de trois cents pages, augmentés de planches, etc. M. Ruelens s'occupera plus spécialement des lettres. M. Gachard s'était réservé la publication des pièces diplomatiques, et tout le monde sait avec quelle supériorité il avait préludé à cette tâche par son livre sur le rôle politique de Rubens.

Par le peu que l'on a pu apprendre, cette intervention de Rubens dans les affaires de l'État, de quelque façon qu'on la juge, revêt une singulière importance. Il est certain que la notoriété artistique de l'homme, jointe à une érudition vraiment extraordinaire et à des formes de courtoisie rare, lui ont permis d'arriver à des résultats surprenants.

Je vais avoir le plaisir de donner aux lecteurs de la *Gazette* une lettre bien faite pour étonner quiconque ne voudrait voir en Rubens que le rude assembleur de grandes toiles.

Le fascicule auquel je reviens et dont la publication a coïncidé avec la fin de l'étude à la fois si ingénieuse et si savante, sous sa forme aimable, de notre ami Paul Mantz, nous fournit jusqu'à trois lettres absolument inédites de Rubens. Elles portent les dates de 1607, 1627 et 1635.

Inutile de dire que la première a été écrite pendant le

séjour en Italie. Elle est datée de Rome et porte l'adresse d'Annibal Cheppio, le secrétaire de Vincent de Gonzague. Elle appartint jadis à M. B. Fillon, et a été récemment acquise par la ville d'Anvers à la vente Bouvet. L'importance en est secondaire : Rubens a reçu un payement et en accuse réception, tout en disant qu'il est assez au fait des embarras financiers de son maître pour être tout disposé à lui faire de longs crédits. Après Campo Weyerman, on a pris l'habitude de représenter le peintre comme très attaché à l'argent. Si j'en juge par les lettres d'artistes qui nous passent par les mains, l'honneur d'être créancier des rois n'était pas de son temps une garantie de précision absolue en matière d'échéance.

Les deux autres lettres sont du nombre de celles qui furent dérobées jadis à la Bibliothèque Nationale. Celle de 1627, adressée à Pierre Dupuy, pour être assez développée, n'offre pas un grand intérêt au point de vue de nos études. Rubens y parle de la politique du moment de la prise de La Rochelle. En *post-scriptum* il annonce qu'il va faire le portrait d'Ambroise Spinola.

Quant à la missive du 18 décembre 1635, et dont la date a été rectifiée en 1634, que M. Ruelens croit la véritable, elle est adressée d'Anvers à Peiresc et, à tous les points de vue, offre un intérêt exceptionnel. La pièce n'a pas moins de sept pages in-folio, et M. Ruelens, qui en eut connaissance par un savant italien, M. Govi, eut la satisfaction de la retrouver à Paris dans le volume où elle fut réintégrée en 1875, après avoir passé par les mains de Libri.

Rappelons-nous qu'à l'époque où Rubens reprenait sa correspondance avec Peiresc, après plusieurs années d'interruption, il avait eu à souffrir de nombreux déboires, la lettre humiliante de d'Arschot, et que l'infante Isabelle avait cessé de vivre. Il parle de ses projets d'arcs de triomphe pour l'entrée de l'archiduc Ferdinand et annonce

même l'ouvrage que Van Thulden devait nous donner plus tard sur cet ensemble décoratif. Il parle aussi du procès qu'il avait devant le Parlement de Paris en revendication et des privilèges en matière de publication d'estampes.

Au surplus, voici la lettre, moins quelques passages d'intérêt secondaire :

« Monsieur,

» Votre très gracieuse lettre du 26 novembre m'a été remise par mon beau-frère, M. Picquery. Cette lettre m'a paru une faveur tellement inattendue qu'à l'instant même j'en ai éprouvé un étonnement mêlé d'une joie incroyable et, immédiatement après, un désir extrême d'en prendre connaissance. J'y ai vu que vous continuez avec plus d'ardeur que jamais vos curieuses investigations sur les mystères des antiquités romaines. Les excuses que vous me faites au sujet de votre silence sont bien superflues ; je m'étais figuré déjà que la cause principale en était due à la malheureuse présence en notre pays de certains étrangers qui l'ont pris pour séjour. Du reste, à dire vrai, en considérant le danger auquel nous exposent les soupçons et la malignité du siècle, en présence de la haute mission que j'ai eu à remplir dans cette affaire, j'ai pensé que vous ne pouviez faire autrement. Maintenant, depuis trois ans, je me trouve, par la grâce de Dieu, dans le repos de l'esprit ; j'ai renoncé à toute espèce d'emploi qui puisse m'éloigner de ma chère profession : *Experti sumus invicem fortuna et ego.*

» J'ai de grandes obligations envers la fortune : car je puis dire, sans y mettre d'orgueil, que mes missions et voyages d'Espagne et d'Angleterre ont réussi de la manière la plus heureuse ; j'y ai traité les affaires les plus graves à l'entière satisfaction de mes commettants et même de la partie contractante. Et afin que vous sachiez le tout, on a

confié depuis, à moi seul, toutes les négociations secrètes de la France touchant la fuite de la reine mère et du duc d'Orléans hors du royaume et la permission qui leur a été donnée de chercher un asile ici. De sorte que je pourrais fournir beaucoup de matériaux à un historien et lui dire sur cet événement la vraie vérité, qui est bien différente de celle qui a généralement cours.

» Quand je me suis trouvé dans ce labyrinthe, obsédé nuit et jour d'un cortège d'affaires importunes, éloigné de ma maison pendant neuf mois, obligé d'être sans cesse présent à la Cour, arrivé que j'étais au comble de la faveur auprès de la Sérénissime Infante (que Dieu ait en sa gloire !) et auprès des premiers ministres du Roi, honoré de l'approbation et de l'estime de ceux avec lesquels je traitais à l'étranger, je pris la résolution de faire violence à moi-même et de couper ce nœud d'or de l'ambition pour recouvrer ma liberté. Considérant qu'il faut opérer une retraite de ce genre à la montée mais non à la descente, abandonner la fortune pendant qu'elle nous est favorable et ne pas attendre qu'elle nous tourne le dos, je saisis l'occasion d'un petit voyage secret pour me jeter aux pieds de Son Altesse et lui demander, comme seule récompense de tant de fatigues, d'être exempté de nouvelles missions et d'être autorisé à remplir mon service sans quitter ma maison. J'ai obtenu cette grâce avec plus de difficulté qu'aucune autre qui m'ait jamais été concédée, et encore m'a-t-on réservé quelques négociations et affaires secrètes d'État, dont je puis continuer à m'occuper sans me déranger beaucoup. Depuis ce temps, je ne me suis plus mêlé des choses de la France, et jamais je ne me suis repenti d'avoir pris cette résolution. Maintenant, comme vous l'avez appris de M. Picquery, je me trouve, par la grâce de Dieu, auprès de ma femme et de mes enfants, en repos, n'ayant plus d'autre prétention au monde que de vivre en paix.

» Je me suis résolu au mariage, ne me trouvant pas

encore disposé à la vie austère du célibat, songeant que si nous devons donner la palme à la mortification, nous pouvons aussi, en bénissant le ciel, rechercher le plaisir facile. J'ai pris une femme jeune, de parents honnêtes mais bourgeois, bien que tout le monde cherchât à me persuader de m'allier à une dame de la Cour. Mais craignant de me heurter à l'orgueil, ce vice inhérent à la noblesse, surtout parmi les femmes, il m'a plu de prendre une compagne qui ne rougît point en me voyant prendre en main mes pinceaux. Et pour dire le vrai, il m'eût paru dur de perdre le précieux trésor de la liberté en échange des caresses d'une vieille.

» Voilà le récit de ma vie depuis la suspension de notre correspondance. Je vois que M. Picquery vous a renseigné sur les enfants que j'ai de mon nouveau mariage : je me borne à vous dire que mon fils Albert est à Venise et emploiera toute cette année à faire une tournée en Italie. Au retour, s'il plaît à Dieu, il viendra vous baiser les mains; mais nous parlerons de ceci plus particulièrement quand le moment sera venu. Aujourd'hui je me trouve tellement surchargé de travail à cause des apprêts de l'entrée triomphale du Cardinal-Infant, entrée qui aura lieu à la fin du mois, que je n'ai pas le temps de vivre et d'écrire. Je me détourne de ces occupations, je leur vole quelques heures de la nuit pour faire cette réponse, très insignifiante et très négligée, à la lettre aussi aimable qu'élégante dont vous m'avez honoré. Le magistrat de cette ville m'a mis sur les épaules toute la lourde charge de cette fête, laquelle, je crois, ne vous déplairait point pour la conception et la variété des sujets, la nouveauté des compositions et leur application heureuse. Peut-être un jour les verrez-vous publiés avec les belles inscriptions et les pièces de vers de notre ami Gevaerts, qui vous embrasse affectueusement les mains. Toutes ces occupations me forcent à vous demander quelque trêve; il ne

m'est vraiment pas possible, en cette circonstance, de faire les diligences requises pour satisfaire à nos obligations envers vous.

» Aux questions que vous m'adressez dans votre lettre, je réponds seulement que je possède encore une cuillère ou écuelle antique : le manche en est si léger et elle est si commode qu'elle a pu servir à ma femme pendant ses couches, sans avoir souffert de cet usage. La cuillère est pointue comme celle dont vous m'avez communiqué le dessin, mais il n'y a pas d'or, à l'exception du rivet, qui semble être massif plutôt que doré.

. . . .

» Dans mes voyages, je n'ai jamais négligé d'observer et d'étudier les antiquités exposées au public ou appartenant à des personnes privées, je n'ai jamais laissé non plus d'acquérir à prix d'argent des objets de curiosité ; je me suis réservé aussi quelques pièces parmi les pierres gravées les plus rares et les médailles les plus exquises de la collection que j'ai vendue au duc de Buckingham, de sorte que je possède de nouveau un cabinet de choses aussi belles que curieuses ; nous en parlerons un jour à tête reposée. »

Suit une dissertation sur une balance antique qu'il a vue en Espagne lors de son premier voyage, avec un croquis à la plume :

« Croyant avoir terminé, il me revient tout à coup à l'idée que j'ai à Paris, en cours du Parlement, un procès contre un graveur d'estampes, Allemand de nation, mais bourgeois de Paris, lequel, au mépris de mon privilège obtenu du Roi Très-Chrétien et renouvelé il y a trois ans, s'est mis à copier mes gravures à mon grand préjudice et dommage ; bien que mon fils Albert l'ait fait condamner par le lieutenant civil et qu'il ait publié la sentence rendue en ma faveur, ce graveur a interjeté appel au Parlement.

Je vous supplie de me venir en aide dans cette affaire et de recommander ma très juste cause au président ou a quelques conseillers de vos amis. Peut-être connaissez-vous le rapporteur, qui se nomme Saulnier, conseiller au Parlement de la seconde chambre des Enquestes.

» J'espère que vous me rendrez ce bon service, d'autant plus volontiers que c'est par votre faveur que j'ai obtenu mon premier privilège de Sa Majesté Très-Chrétienne. Je vous avoue que je me trouve piqué à vif et que je mets de la passion en cette affaire : votre assistance m'y obligerait plus que ne le ferait toute autre faveur en des occasions plus importantes. Mais il faut se presser : *ne veniat post bellum auxilium.*

» Je vous demande pardon de la peine que je vous donne. »

« D'Anvers, le 18 décembre 1635.

» M. Rokox est en vie, il se porte bien et vous baise les mains de tout cœur. J'ai le dessin et le moule de ce vase d'agate que vous avez vu et que j'ai acheté pour deux mille écus d'or; mais je n'en ai pas le creux. Ce vase n'avait pas plus de volume qu'une carafe ordinaire de verre un peu grossière. Je me souviens d'en avoir mesuré la capacité : il tenait exactement une mesure qui, dans notre langue, s'appelle du nom commun *pot*. Ce joyau, ayant été envoyé aux Indes orientales sur une caraque, tomba entre les mains des Hollandais, et, si je ne me trompe, périt entre les mains des ravisseurs; car ayant fait toutes les démarches possibles auprès de la Compagnie orientale à Amsterdam, je n'en ai plus jamais appris de nouvelles. Au revoir, derechef.

» J'aimerais extrêmement de savoir si votre très aimable frère, M. de Valavez, est en bonne santé. Je vous prie de lui baiser les mains de ma part et de l'assurer qu'il n'a pas au monde de serviteur qui se souvienne davantage des

faveurs reçues de lui et qui désire autant être à ses ordres que moi.

» En m'adressant vos lettres, veuillez, je vous prie, au lieu de : *Gentilhomme ordinaire de la Mayson, etc.*, mettre : *Secrétaire de Sa Majesté Catholique en son Conseil secret et privé, etc.* Je ne vous fais pas cette demande dans un but de vanité, mais pour que vos lettres me soient bien et sûrement remises, dans le cas où vous ne les feriez point passer par les mains de mon beau-frère, M. Picquery. »

On ne saurait, je pense, exagérer l'importance d'un tel document, et je doute qu'aucune des nombreuses épîtres du maître nous permette de mieux juger son caractère, ses goûts et sa haute culture intellectuelle. Le simple fait de payer un vase de petite dimension 2,000 écus d'or, nous dit combien l'amour des antiquités tenait de place parmi les prédilections du grand artiste.

La mention du procès en usurpation de privilège des estampes est fort précieuse. Elle n'est point unique. M. Gachet s'était occupé une première fois de cette question : mais il en avait très mal interprété la portée. J'ai fait observer ailleurs, et la présente lettre achève de confirmer la supposition, que les poursuites furent intentées à la demande de Rubens.

On n'a pu retrouver jusqu'à ce jour aucun des documents relatifs à l'affaire ; certainement ces pièces seront un jour exhumées. Le hasard ici nous servira mieux que toutes les recherches. Je dois dire aussi que, ni en France ni ailleurs, je n'ai pu mettre la main sur aucune estampe que l'on pût désigner avec certitude comme ayant provoqué les poursuites, à moins toutefois qu'il ne s'agisse de celles de Ragot. Quant au nom de l'éditeur, Rubens le disant Allemand d'origine, on peut supposer qu'il s'agit de Herman Weyen, de Cologne, fixé à Paris et y tenant boutique à l'enseigne de la *Ville de Cologne*.

Le second volume du *Bulletin Rubens* contient le dernier travail de M. Gachard et, détail digne d'être recueilli, il paraissait le jour même de la mort de son auteur. Il s'agit d'une note sur les *Tableaux de Rubens et de Van Dyck enlevés de Bruxelles par le duc de Marlborough.* Le fameux général vint à Bruxelles après la bataille de Ramillies, successivement en 1706, 1707 et 1708. On fit, sur ses ordres, transporter à Bruxelles une quarantaine de tableaux qui ornaient le château royal de Tervueren : le duc en choisit cinq : une *Sainte Famille* avec la Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph, et une autre composition du même sujet, où sainte Anne s'appuie sur le berceau de l'enfant Jésus ; le *Portrait de Charles Ier,* par Van Dyck, le même qui est aujourd'hui à la National Gallery de Londres ; un autre portrait que le procès-verbal désigne comme étant celui « d'une reine d'Angleterre » et qui est certainement l'œuvre fort secondaire de Van Dyck, envoyée l'année dernière à l'Exposition des Anciens Maîtres de Burlington-House ; enfin une *Assemblée des dieux,* « petite pièce » de Rottenhamer ou de Spranger.

On ignore assez généralement que la chapelle de Blenheim est décorée d'une toile de Jordaens représentant la *Descente de Croix,* citée comme l'une des œuvres capitales de ce grand peintre, justement éclipsé par le voisinage de Rubens, il en faut convenir, mais que notre époque aurait bien pour mission de mettre un peu plus en relief.

Le Musée d'Anvers est entré en possession, il n'y a guère qu'une couple d'années, d'une des plus célèbres peintures du maître, ce *Repas de famille,* gravé par Bolswert de si admirable façon, où les vieux chantent tandis que les jeunes sifflotent. Tout le monde connaît cette jeune femme éclatante de santé, coiffée de sa toque à plumes, qui occupe le centre du tableau, son enfant dans les bras. On a payé cette toile 50,000 francs, un chiffre qui

me paraît de nature à prouver que Jordaens ne sera pas longtemps exclu de sa juste place parmi les maîtres, en dépit de quelques pages secondaires.

M. Rôoses vient de lui consacrer une fort remarquable étude critique, illustrée de photographies.

L'auteur a entrepris de faire, dans l'œuvre du maître, un classement fort nécessaire, étant donné que Jordaens, officiellement proclamé le plus grand peintre des Pays-Bas, après la mort de Rubens survit d'une quarantaine d'années au chef de l'école. Si donc, au début, des attaches fort visibles le relient à Rubens, si même il est de ses œuvres qui ne sont réellement que des copies, il s'affranchit par degrés et donne sa note bien personnelle souvent avec une supériorité rare.

M. Rooses qui le suit dans les étapes de sa longue carrière, ne se montre pas toujours disposé à l'indulgence en présence des œuvres où le maître, sacrifiant à la pratique toute autre considération, accumule les vulgarités.

Appuyée d'exemples choisis dans la plupart des Galeries d'Europe, l'étude de M. Rooses rend d'ailleurs hommage à la virtuosité de Jordaens et nous donne sur sa manière de travailler des détails précieux. De fait, aussi bien que Rubens et Van Dyck, l'artiste avait de nombreux collaborateurs et abattait énormément de besogne, et comme il mourut de vieillesse, il laissa un œuvre immense.

On sait que Jordaens mourut protestant. Le fait, qui en lui-même n'aurait guère d'importance, est au moins curieux quand il s'agit d'un homme que ses œuvres représentent comme un fort joyeux compère. Jusqu'à ce jour personne n'a pénétré le secret d'un changement de religion, d'autant moins explicable qu'il se produit à une époque où l'hérésie était encore passible de la peine de mort.

N. B. — Voir tout l'article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, vol. 33, p. 354.

Rembrandt du Musée d'Anvers et du Musée de Bruxelles (1).

Aucun maître, Frans Hals peut être excepté, n'a connu Rembrandt, profité des tendances éclectiques du jour. Il semble que notre époque ait pris à tâche d'effacer, par l'étendue de son enthousiasme, les outrages immérités qui ont terni la mémoire du plus grand des peintres de la Hollande. Tout ce qui émane de son pinceau acquiert à nos yeux un intérêt singulier. On pourrait à peine prévoir où s'arrêtera le prix de ses œuvres, et le *Doreur* qui, avant même de passer en Amérique, avait haussé de 100,000 francs en peu d'années, ouvre à ce sujet des horizons à perte de vue.

Le nouveau portrait d'Anvers n'égale le *Doreur* ni en qualité ni en renom. Il est conçu dans une autre gamme et il serait déraisonnable de comparer les deux œuvres. Le portrait d'Anvers date de 1637; le *Doreur* est, je crois, de 1640. Bien qu'il ne s'agisse encore que d'un espace de trois années, ces années marquent dans la carrière de Rembrandt. Dans l'intervalle, sa manière s'est agrandie; elle acquiert une ampleur que les hardiesses de la *Ronde de nuit* suffisent à caractériser. Alors même qu'il ne serait point daté, le portrait d'Anvers accuserait de loin la date de sa production. Il est contemporain du portrait du Louvre, de celui de Buckingham Palace, du *Vieillard* de la Bridge-Water Gallery. C'est une œuvre de la trentième année : sage, précise, châtiée en ses détails, et, entre toutes celles de son auteur, l'une des plus saisissantes sous le rapport de l'expression.

La chaude et douce harmonie des colorations va se

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1886, vol. 34, p. 82.

pénétrer peu à peu des rayons d'une lumière plus franche. On verra se dissiper les vapeurs qui, parfois, s'interposent encore entre le peintre et son modèle; mais quel sentiment merveilleux du clair-obscur, quel instinct supérieur du pittoresque, quelle science du modelé, et avec quelle autorité s'impose déjà le maître!

Le nouveau portrait d'Anvers était connu de longue date. Il émane de la Galerie de lord Dudley. Smith, Waagen et M. Bode lui donnent place dans leurs études. On le trouve, gravé en contre-partie par Guttenberg, dans la Galerie du Palais-Royal, de Couché, sous le titre fantaisiste du *Bourgmestre*. En France, au dernier siècle, tout grave Hollandais était élevé à la magistrature civique, tandis que, pour les Anglais, tout vieillard barbu, peint par Rembrandt, passait rabbin du coup. Pour Smith, le nouveau pensionnaire du Musée d'Anvers devait appartenir à cette catégorie de personnes. Il saute aux yeux que le peintre a représenté ici quelque ministre de l'Évangile, remontrant, mennonite ou orthodoxe, peu importe. Vêtu de la robe doctorale, assis dans un fauteuil, dont la main gauche serre le bras, le théologien lève la main droite, pour appuyer du geste un argument dont le regard lui-même suffit à indiquer l'effort persuasif. La table chargée de livres, entrevue vers la gauche, est une mise en scène traditionnelle des portraits de canonistes. Vous la retrouverez dans Frans Hals, chez Miereveld et chez bien d'autres.

Si la plume peut donner quelque idée de la conception approfondie de l'œuvre de Rembrandt, elle serait impuissante à indiquer l'extraordinaire conscience qui a présidé à son élaboration. Les mains sont d'un modelé superbe. Le visage, moins sévère que jovial, encadré de cheveux presque blancs, est empreint de la dignité si naturellement acquise par l'homme dont l'autorité se traduit d'abord par la parole, qu'elle s'élève au nom de la foi, de la justice ou de la science. En ce moment, toutefois, le langage semble peu

austère, et ce prêcheur, dont la tête vivante émerge du fond d'or bruni que le peintre aime à donner pour auréole à ses modèles, a l'apparence du meilleur enfant du monde. En haut, à droite, la signature entière du maître et la date 1637.

A ce propos une remarque. Dans l'estampe de Guttenberg, cette inscription fait défaut. Elle est remplacée, vers le bas, à droite, par un monogramme assez développé que l'on cherche en vain sur le tableau. Fantaisie de graveur, selon toute vraisemblance.

Ce serait beaucoup s'aventurer de vouloir donner un nom au personnage qui servit de modèle à cette peinture. Non qu'il faille s'abstenir à ce sujet de toute recherche; mais le problème se complique d'un genre de difficulté bien connu des iconographes : j'entends ce degré de ressemblance que la similitude du costume, jointe à celle de la profession, donne presque invariablement aux individus de même race agissant dans un même milieu.

Dans le cercle des intimes de Rembrandt, quelques hommes se présentent avec une évidence particulière. Parmi les théologiens, les noms d'Uittenbogaerd et de Jean-Corneille Sylvius nous sont surtout familiers, et, toute réserve faite, je ne puis m'empêcher de constater qu'une certaine ressemblance existe entre ce dernier et l'homme du portrait d'Anvers. Inutile de rappeler qu'il existe un portrait d'Uittenbogaerd, gravé à l'eau-forte par Rembrandt en 1635. Uittenbogaerd avait été peint par le maître en 1633. Ce portrait est perdu et il ne sagit pas de vouloir l'identifier avec celui qui nous occupe. D'ailleurs l'ancien prédicateur de Maurice de Nassau avait, en 1637, plus de 80 ans. Malgré sa barbe blanche, l'homme du portrait d'Anvers paraît plus jeune d'au moins dix ans.

Pour ce qui concerne Sylvius, il mourut en 1638, âgé de 74 ans. Parent de Rembrandt, il apposa sa signature sur le contrat de mariage de sa cousine avec le peintre

en 1634. Je me borne à rappeler les faits. Ils s'accorderaient au besoin avec la date inscrite sur la peinture, et il n'est que vraisemblable de supposer que Rembrandt ait fait à son cousin l'honneur de le peindre, puisqu'il a gravé deux fois son portrait.

J'avoue que le nom d'Éléazar Swalm, adopté par M. Bode pour désigner le portrait, s'est présenté également à mon esprit. Mais, en 1637, Swalm n'avait pas dépassé de beaucoup la cinquantaine, et l'admirable effigie de Rembrandt que Suyderhoef a reproduite, doit nécessairement appartenir à une époque plus avancée de la carrière du maître, ainsi qu'il résulte des beaux vers dont Geldorpius accompagne la planche.

Swalm, dit le poète, a le front ceint d'une couronne de cheveux blancs, trace vénérable de quarante-six années de sacerdoce. Pilote vigilant, il attend que le Seigneur le relève de son poste. Pour attribuer à Swalm quarante-six années de sacerdoce, et puisqu'il a vu le jour en 1582, son portrait ne pouvait être antérieur à 1648.

La conclusion de tout ceci, c'est que, provisoirement, notre prédicateur doit rester anonyme.

Acquis 300 guinées, en 1795, par M. Marland, ce portrait passa ensuite aux mains de Woodburn, au prix de 400 guinées. On m'a dit que lord Ward le tenait de Woodburn.

Bien que le catalogue du Musée d'Anvers mentionnât trois fois le nom de Rembrandt, je crois, en toute conscience, que le maître n'y est authentiquement entré qu'à dater d'aujourd'hui. Je ne parle pas de deux petites têtes de vieillards, et d'un jeune homme, cette dernière signée. Mais il y a aussi le portrait de la femme du maître, création remarquable acquise en 1850 à la vente du roi Guillaume II des Pays-Bas. La pose et les ajustements se retrouvent, avec l'aspect général, au Musée de Cassel. Comme peinture, l'œuvre d'Anvers indiquerait une époque plus avancée

de la carrière de son auteur et, dès lors, on en venait à conclure que cette image de Saskia fut peinte de souvenir après la mort de la jeune femme. L'hypothèse a, je crois, été admise par Vosmaer; l'analyse de M. Bode l'amène à douter de l'authenticité même de l'œuvre, tandis que M. John White, le plus récent des biographes de Rembrandt, n'hésite pas, dans une remarquable notice de l'*Encyclopédie britannique*, à donner la préférence au portrait d'Anvers.

Absolument, non moins que comparativement, le portrait de Cassel n'est exempt de sécheresse. Pourtant, s'il faut tout dire et nonobstant le charme incontestable d'un effet superbe, je dois avouer que le portrait d'Anvers a des parties qui ne s'associent pas absolument avec le faire de Rembrandt.

Je puis fournir aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette* des renseignements complémentaires sur l'origine du Rembrandt acquis en dernier lieu pour le Musée de Bruxelles. Je les dois à l'obligeance de M. A.-W. Thibaudeau, si bien au fait du mouvement de la curiosité en Angleterre. Le portrait de femme de 1654 dont il s'agit parut à l'Exposition d'hiver de la Royal Academy, en 1878. Il appartenait alors à E. D. Lee Esq., de Hartewell-House, de qui le tenait M. Bourgeois. Hartewell-House fut, en Angleterre, la résidence de Louis XVIII.

La haute qualité de peinture de ce portrait de vieille femme ne put suffire à lui donner accès aux collections de certains amateurs de marque, à cause de la laideur du personnage. Pour un musée, les conditions de ce genre sont d'ordre secondaire.

Passant au Frans Hals que le Musée d'Anvers a voulu acquérir au prix de 85,000 francs, je le signalerai comme l'antithèse de son nouveau Rembrandt. C'est une œuvre faite de virtuosité pure, et je me trompe fort ou le voisinage de Rembrandt aura pour effet d'endiguer les flots

d'enthousiasme, un moment bien près de déborder, à la vue de ce tour de force. Rappelons-nous, au surplus, la juste et très éloquente observation de Fromentin, qu'il y a mille choses à découvrir encore sous la pratique de Rembrandt et qu'il n'y a pas grand'chose à deviner encore derrière la belle pratique extérieure du peintre de Harlem. « Avec un peintre comme Frans Hals », ajoutait Fromentin, « on est tenté d'en dire toujours trop ou trop peu. Avec le penseur ce serait bientôt dit, avec le peintre on irait bien loin ». Rien ne traduit mieux l'impression que produit le portrait d'Anvers, séparé seulement de Rembrandt par le *Christ à la paille* de Rubens.

Le personnage représenté est un gros bonhomme, à face imberbe, vu de trois quarts, le regard dirigé vers la droite, ce qui n'est pas du tout flatteur. Il est assis; le dossier du siège, invisible, paraît supporter le bras gauche. Le bras droit traverse horizontalement la toile, et la main, dégantée, fait un geste vers l'extérieur du cadre dont elle touche le bord. L'autre main, gantée de gris, tient le gant droit, richement brodé d'or. Le pourpoint de satin verdâtre foncé, entr'ouvert sur le devant, est relevé de boutons et de broderies d'or. Col plat, manteau noir. Tous ces ajustements sont enlevés avec un incomparable brio. La tête ne peut être louée qu'avec réserve.

Il n'y a point ici la savoureuse fraîcheur de carnation d'un bon Jordaens. Les ombres sont terreuses, chose assez habituelle à Frans Hals, il est vrai. Les clairs aussi manquent de franchise et paraissent ternis. On se demande si le front est ombragé d'un reflet de la chevelure, ou déparé par une tache absolument inexplicable. Au demeurant, toute question de prix à part, un excellent morceau de peinture, et qui donne des apparences singulièrement lactées à son voisin le Gevartius de Rubens.

Il y a une couple d'années, ce portrait, avec son pendant, fut adjugé à M. Bourgeois à une vente que faisait à

Londres MM. Christie et Manson. Le portrait de la femme est aujourd'hui chez le baron Adolphe de Rothschild. L'homme trouva des amateurs moins empressés.

Les armoiries peintes sur le fond à droite : de sable à trois globes d'argent, au chef du même, chargé d'un corbeau, sont données à une famille Van Loon van Alblasserdam. Mes recherches dans les armoriaux hollandais ne m'ont pas mis à même de vous rien dire touchant cette famille.

La récente Exposition triennale d'architecture a obtenu le succès qu'elle méritait d'avoir, surtout pour sa section rétrospective, absolument digne de fixer l'attention des amateurs. Les anciennes villes belges offrent un caractère de variété architecturale très frappant. M. Gailhaband en a reproduit plus d'un spécimen remarquable, et il serait vraiment à désirer qu'un recueil d'ensemble pût leur être consacré. Bruges, Louvain, Ypres, Furnes, Gand, Anvers montrent des types de constructions civiles attestant une prospérité plusieurs fois séculaire. Quantité d'édifices aujourd'hui disparus, transformés ou restés simplement à l'état de projet, nous ont été représentés par les soins de la Société d'architecture, en des dessins fort intéressants, tirés des collections particulières ou des archives locales.

Il est presque inutile de rappeler que si les troubles du XVI[e] siècle ont anéanti un nombre immense d'œuvres d'art réunies dans les édifices du culte catholique, la période républicaine, elle, s'en prit aux édifices eux-mêmes. Saint-Lambert de Liége, Saint-Géry à Bruxelles ont reparu à l'Exposition en de très intéressantes aquarelles, expliquant d'un coup d'œil la signification de tout le quartier environnant. L'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers, jadis le célèbre temple des Jésuites, où Rubens prodigua les œuvres de son génie, avait envoyé tout un ensemble de dessins de la façade et de la tour. Ces dessins achèvent de prouver que, finalement, Rubens n'eut à la

construction elle-même qu'une part indirecte. D'Anvers étaient venus également de fort précieux dessins originaux de meubles de Vredeman de Vries et un projet de plafond du maître, pour une salle de l'Hôtel de ville. Bruxelles fournissait les plans originaux de la place Royale, par B. Guimard, avec le projet primitif de la façade de l'église Saint-Jacques.

La contribution de Gand était surtout curieuse. Elle comprenait au delà de deux cents façades, soumises à l'approbation de l'administration communale de 1685 à 1800, à l'appui de demandes d'autorisations de bâtir. Tournai avait consenti à exposer les anciens plans de son beffroi datant de Philippe-Auguste, et des parties de sa merveilleuse cathédrale. Ypres, enfin, était représentée par divers projets pour l'escalier et la façade de la partie la moins ancienne des Halles. Il y a lieu de mentionner aussi les vieilles constructions dessinées par M. A. Bœhm, ce travail d'ensemble qui valut à son auteur une lettre élogieuse de Victor Hugo, donnée jadis par les soins de M. Guiffrey aux lecteurs de la *Gazette,* en même temps qu'une analyse des dessins de l'artiste yprois (¹).

(¹) *Gazette des Beaux-Arts*, 1865; t. XIX, pp. 178-186.

L'Exposition de Tableaux anciens

organisée à Bruxelles
au profit de la Caisse centrale des artistes belges [1].

(Septembre-Octobre 1886.)

Ouverte en même temps que celle de Dusseldorf, l'Exposition de Bruxelles se compose d'environ trois cents tableaux. Elle traduit avec une complète évidence les prédilections des amateurs belges. On y rencontre bien, çà et là, quelque peinture d'école étrangère, mais, en définitive, le cosmopolitisme si frappant aux expositions annuelles de Londres est totalement absent. Pourquoi s'en étonner? La Flandre possède une école active, abondante, bien à elle, et peut se montrer d'autant plus jalouse d'en rassembler les produits que, pendant des siècles, elle a fourni des artistes et des œuvres à tous les pays de l'Europe.

Du XVe au XVIIIe siècle, de Philippe de Bourgogne à Albert de Saxe-Teschen, les princes d'origine étrangère qui ont gouverné les provinces brabançonnes y ont trouvé de quoi pourvoir largement à l'enrichissement de leurs galeries, et si, plus d'un, au départ, emporte d'immenses cargaisons de peintures, on ne voit pas qu'une seule œuvre vienne du dehors se substituer à celles qu'ils enlèvent. D'où il ressort qu'en Belgique toute exposition ancienne sera nationale ou ne sera pas. Celle qui nous occupe ne donne pas un démenti à la règle.

Restreinte aux proportions modestes que je viens d'indi-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1886, t. 34.

quer, autant par l'exiguïté du local dont le Gouvernement a pu disposer en sa faveur, que par l'obligation d'éliminer les œuvres précédemment exposées dans la capitale, elle n'en mérite pas moins l'attention sérieuse des curieux. L'imprévu qui, en pareille matière, n'est pas un attrait à dédaigner, se joint à la valeur intrinsèque de nombre de créations, connues de quelques privilégiés, mais qu'il y a profit pour tout le monde à pouvoir étudier à loisir.

Ainsi, dans la section des primitifs, relativement considérable, nous trouvons le retable de la *Mort de la Vierge,* appartenant aux Hospices de Bruxelles. Exposé sous le nom de B. Van Orley, qu'un examen attentif semble encore le mieux approprier à son coloris et à ses types, ce bel ensemble nous montre, particulièrement dans le panneau central, des groupes de la plus saisissante expression. Je signalerai, par exemple, l'épisode de ce témoin de la scène qui, donnant un libre cours à son affliction, s'est affaissé à quelque distance du lit de la Vierge, et que l'un des apôtres vient exhorter au calme afin que, conformément à la légende, le spectacle de ses pleurs ne puisse faire dire de ceux qui ont foi dans la résurrection que la mort soit, pour eux, lamentable.

Par une de ces fatalités fréquentes dans l'histoire de l'art, nous sommes privés du nom de l'auteur de cette œuvre éminente. Comme le grand retable de Van Eyck, celui-ci porte, sur la bordure extérieure, la date de sa production, l'année 1520, mais le fragment où figurait le nom du peintre est perdu. Il ne faut pas désespérer de voir quelque jour un document combler la lacune. Elle n'en est pas moins fort regrettable.

Avec le *Saint Éloi,* de Pierre Cristus, généreusement prêté par son heureux possesseur, le baron Oppenheim, de Cologne, nous sommes renseignés à souhait. Signature et date s'étalent ici avec une extrême franchise. Mieux que chez aucun autre Flamand du XVe siècle, la filiati o

s'établit palpable avec Jean Van Eyck, et les dates que l'on possède sur la présence de l'artiste dans les milieux mêmes où se produisit l'illustre peintre de Philippe le Bon, rehaussent l'attrait d'une création dont les plus riches Musées peuvent se montrer jaloux.

Peint originairement pour la Corporation des orfèvres d'Anvers, ce *Saint Éloi* est daté de 1449. Cristus lui survécut d'une vingtaine d'années, puisqu'on le retrouve encore à Bruges en 1472, comme délégué de la Gilde des peintres, dans la sentence arbitrale rendue contre Pierre Coustain pour infraction aux règlements de la Gilde.

Inférieur à Van Eyck dans sa technique, Cristus possède avec une égale conscience ce que le sujet actuel donne surtout l'occasion de constater. Saint Éloi, orfèvre pour de bon, met sous nos yeux un étalage bien fourni de joyaux dont on ne se lasse point d'étudier la délicate facture, non plus que les curieux détails de costumes et d'intérieur réunis dans cette scène à trois personnages, à peine plus petite que nature, dont l'attitude et l'expression nous initient d'une manière si parfaite à la physionomie du temps.

Comme coloriste, Cristus confine à Van Eyck, mais il n'a point, comme lui, le merveilleux instinct de la perspective aérienne, où, d'ailleurs, le chef de l'école de Bruges est resté sans rival.

C'est encore de la Galerie Oppenheim que procède une *Madone,* dont la célébrité égale presque celle du *Saint Éloi,* et qui fut gravée jadis par M. Taurel dans son *Art chrétien.* Le coloris atténué, joint à une forme un peu anguleuse, n'évoque pas d'emblée le nom de Gérard David. C'est plutôt dans le voisinage de Mabuse et de certaines pages du bréviaire Grimani, qu'à côté de l'œuvre plus vigoureuse du Musée de Rouen, qu'il faudrait ranger cette création de premier ordre. Au surplus, n'oublions pas que David fut tout ensemble un contemporain de Memling et

d'Albert Dürer, et que, venu de Hollande, il a pu varier sa manière au cours d'une existence assez longue.

L'Exposition nous offre de lui un spécimen remarquable, exposé par M. de Peñaranda de Franchimont, sous le nom de Schoorel, une attribution qui remonte probablement au temps où l'auteur du *Baptême du Christ,* de l'Académie de Bruges, était un inconnu. Le triptyque exposé à Bruxelles représente la *Sainte Famille,* avec un fort beau paysage, continué sur l'un des volets : le portrait d'une femme. L'autre volet est un portrait d'homme, avec fond d'architecture, le tout de grandeur naturelle, chose inusitée chez le maître. L'origine brugeoise du tableau est établie, et Brugeois sont également les personnages représentés sur les volets.

Un *Crucifiement,* exposé par M. Fétis, appartient aussi, selon toute vraisemblance, à l'école de Bruges, non qu'il y ait un lien très apparent de type ou de manière avec les maîtres notoires de l'école, mais à cause d'un fond de ville, des plus intéressants, où se retrouvent des monuments de l'antique cité flamande.

Pour bien des curieux, un nouveau venu sera Jean Van Rillaer, de Louvain, dont quatre panneaux ont été prêtés par la collégiale de Saint-Pierre.

Ce Van Rillaer, qui vit le jour en 1495 et qui fut vingt années durant le peintre de sa ville natale, à dater de 1547, figure parmi les peintres-graveurs mentionnés par Bartsch et Passavant. On voit de lui, à l'Hôtel de ville de Louvain, un triptyque de la *Conversion de saint Paul.*

Les volets, d'origine précise, actuellement exposés à Bruxelles, mesurent 1^{m}65 de haut. Ils représentent la *Chute des anges rebelles* et divers épisodes de la légende de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine et du pape saint Léon. La facture, qui n'est pas sans rappeler celle de Bernard Van Orley, se caractérise par une fermeté d'opération qui décèle presque la main d'un graveur.

L'effet décoratif est certainement excellent et la forme, bien que tourmentée, n'est point incorrecte.

Van Rillaer est un maître à étudier, autant pour lui-même que dans ses points d'attache avec les Bouts et Quentin Metsys.

A signaler encore, parmi les primitifs, un *Saint Jérôme,* de Thierry Bouts, un *Jugement dernier,* de Jérôme Bosch, un *Saint Jérôme* donné à Marinus de Romerswael, une très belle *Descendance de sainte Anne,* dite de Lucas de Leyde, un portrait de vieillard de la collection Camberlyn, qui me paraît mieux caractériser le style du maître auquel j'inclinerais aussi à assigner une composition fort riche du *Crucifiement* de la collection Cardon, exposée sous le nom de Bles.

De ce dernier, encore si imparfaitement connu, nous avons un curieux paysage où la chouette, dissimulée dans le creux d'un rocher, nous rappelle l'assertion de Van Mander touchant les paris auxquels donnait lieu, de son temps, la recherche de cet oiseau que l'artiste se plaisait à introduire dans ses œuvres. La *Pêche miraculeuse,* qui sert de prétexte à ce paysage mouvementé, emprunte plusieurs figures à Raphaël, ce qui est aussi le cas pour un tableau conservé au Musée de Namur.

Si Raphaël eut jamais connaissance de ces emprunts, il dut exprimer plus de surprise que d'humeur de se voir ainsi accommodé. La rencontre est pourtant curieuse, étant donné que les deux artistes étaient contemporains, mais elle ne prouve pas nécessairement que Bles travailla en Italie, car, déjà, de son temps, il existait des gravures d'après Raphaël.

Une *Madone,* d'Angelico de Fiesole, tirée du cabinet du roi des Belges, forme, avec les œuvres flamandes qui l'environnent, un contraste assez imprévu. Il y a là des anges au type suave, sur lesquels on aime à arrêter le regard pour échapper aux monstres enfantés par l'imagi-

nation de Van Rillaer, de Jérôme Bosch et des autres peintres de diableries. La *Fuite en Égypte,* de Lucas Cassel, datée de 1542, sans justifier les éloges donnés à son auteur par Lampsonius et Van Mander, n'en fournit pas moins l'occasion, peu fréquente, d'étudier un peintre dont les œuvres, moins connues que le nom, font défaut dans presque tous les Musées.

J'ai hâte, maintenant, de parler d'un maître que deux tableaux de la Galerie du prince Antoine d'Arenberg mettent en puissant relief : Lambert Lombard. Élève de Mabuse, formé surtout par l'étude de l'antique, il fut, disent les historiens, l'importateur des principes de la Renaissance aux Pays-Bas. C'est à son atelier que vinrent se former les Frans Floris, Hubert Goltzius, Guillaume Key et nombre d'autres célébrités de leur temps. A défaut de peintures signées de Lambert Lombard, on possède d'après ses dessins d'assez nombreuses gravures par Georges Chisi, Jérôme Cock, Lambert Suavius. Elles nous familiarisaient avec la forme quelque peu rigide de leur auteur, mais ne suffisaient point à donner une idée précise des qualités qui avaient porté si haut le renom du peintre auprès de ses contemporains. C'est ce que viennent faire aujourd'hui les deux tableaux exposés par le prince d'Arenberg. L'un surtout, le *Festin de noces,* illustrant la *Parabole de la robe nuptiale,* est, incontestablement, une création de sérieux mérite et faite pour dérouter un peu nos vues sur les néo-italiens du XVIe siècle. Incontestablement ce sujet pouvait procurer matière à des épisodes du peuple flamand que n'eussent point manqué de mettre à contribution Breughel et ses coryphées. Lombard, tout en s'inspirant de la nature, paraît y avoir vu matière à une mise en scène véritablement grandiose et où se trahit l'étude de Mantegna et de del Sarto.

Aux tables dressées pour la foule, non loin du palais, les envoyés du roi vont quérir les mendiants. Les chemins

de la ville en amènent des troupes, et, plus loin, nous assistons aux réjouissances occasionnées par le mariage du prince. Les figures nombreuses, et dont les plus rapprochées de nous mesurent 35 centimètres, révèlent une science de la composition et une recherche de la ligne harmonieuse évidemment née de la connaissance approfondie de l'antiquité, que Goltzius et Guichardin vantent chez le maître liégeois.

Bien que Lombard, comme coloriste, ne soit pas sans rappeler Mabuse, il s'écarte des Flamands, et je l'appellerais volontiers le David de son époque, n'était l'amour du paysage qui se fait jour dans ses fonds de ville et une étude très réaliste du mouvement des vagues, dans un second tableau, inférieur au premier : *La Pêche miraculeuse.* Cela n'empêche que la vue de ces intéressantes peintures soit une vraie fortune pour qui s'occupe de l'histoire de l'art ([1]).

François Pourbus — le Pourbus d'Anvers, père du peintre de la Cour de Mantoue — n'est point un inconnu, mais le tableau intitulé : *Festin des noces de Georges Hoefnagel,* exposé par le chevalier Camberlyn d'Amougies, est une surprise. Disons d'abord que si le sujet mérite créance, — il s'agit probablement des fiançailles de Hoefnagel,—le tableau doit dater de 1571. Hoefnagel et Pourbus avaient l'un et l'autre 25 ans, et nous assisterions aux fiançailles du dernier avec Suzanne Van Onssen qui, à ce que l'histoire assure, livra aux soldats espagnols, lors du pillage d'Anvers, le secret de la cachette où les Hoefnagel avaient placé tout leur avoir.

Quoi qu'il en soit, la réunion se compose d'une vingtaine

([1]) Depuis la publication de cet article, plusieurs critiques autorisés : M. de Seidlitz et M. W. Bode, se sont prononcés contre l'attribution à Lambert Lombard. Ils rattachent les deux œuvres citées à l'anonyme du Musée de Brunswick (J. van Hemessen ?).

de personnages : dix hommes, huit femmes et deux enfants, groupés autour d'une épinette touchée par une dame, d'un luth et d'un théorbe joués par deux hommes. A droite un couple danse. Au second plan un jeune homme partage un gâteau avec une jeune femme, et une demoiselle, placée près d'eux, lève à leur santé une coupe de vin. On n'est pas sans constater des traits de ressemblance entre ce jeune homme et Hoefnagel, que nous pouvons connaître par un beau portrait de Sadeler.

Je doute que Pourbus, comme portraitiste, ait produit une œuvre plus attachante. Il plane sur toute la scène une dignité calme, jointe à l'intimité d'une fête de famille, dont il est impossible de n'être pas impressionné. Nous n'avons rien ici de la mise en scène, souvent conventionnelle, des peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Bien que, sans doute, nous soyons en pays brabançon, il est impossible de ne pas constater par les physionomies, comme par les attitudes, l'influence de l'Espagne. On danse et l'on joue ; on parle peut-être d'amour, mais tout cela prend des airs mystérieux comme s'il s'agissait de quelque conventicule, et, justement, nous nous rappelons que les Hoefnagel furent très gravement soupçonnés d'hérésie.

Mais le peintre n'a certainement rien abandonné à la fantaisie. Ses costumes sont détaillés avec la plus scrupuleuse conscience, et son épinette elle-même, ornée avec une délicatesse qui fait songer aux instruments de Ruckers, porte jusqu'aux initiales du fabricant : H. B. Le tableau est, du reste, signé en beaux caractères : F. F. POVRB^s^.

Il faut tout dire, notre Pourbus avait de qui tenir. Son père, Pierre, qui lui survécut, est l'auteur d'un portrait d'homme plein de caractère : Jean Almar, de Bruges, peint en 1573. Cette œuvre, exposée par M. de Peñaranda de Franchimont, nous montre que si le père Pourbus jugea devoir confier à Frans Floris l'éducation de son

fils, il était fort bien de force à lui préparer lui-même les voies de la célébrité.

De Piles tenait du neveu de Rubens que les premières œuvres de son oncle rappelaient la manière de Pourbus. On en retrouve encore l'influence dans quatre portraits d'Otto Vœnius, d'un beau caractère et d'une précision remarquable, exposés par M. de Cousebant d'Alkemade. Datés de 1622 et de 1626, ils appartiennent à une période peu connue de la carrière de leur auteur, qui, depuis longtemps déjà, occupait, à Bruxelles, les fonctions de directeur des monnaies et charmait ses dernières années en composant des cahiers d'emblèmes d'amour et en faisant des vers latins, ce plaisir des vieillards.

Quant au Van Noort, de la collection Pauwels Allard : *Laissez venir à moi les petits enfants,* il ne met point fin à nos perplexités touchant le second maître de Rubens et le beau-père de Jordaens. L'éclat des colorations, joint à l'ampleur du style rappellent également les deux grands Anversois. Mais, en conscience, à moins d'admettre l'influence de l'élève sur le maître, nous ne sommes pas autorisés à croire que l'on peignit de la sorte à Anvers avant l'apparition des grandes pages de Rubens.

II.

Pour respectablement garnie qu'elle soit d'œuvres de réel mérite, l'Exposition en compte d'autres qui, dans ce milieu de bonne compagnie, ont certainement plus perdu que gagné à se produire sous des noms imposants. Ce qui peut, toutefois, nous paraître hasardeux, à nous, l'a toujours été beaucoup moins aux yeux des possesseurs d'œuvres d'art, et si l'on tient compte du fait que toute exposition rétrospective dépend exclusivement de leur bon vouloir, le *debellare superbes* devient ici un rôle des plus ingrats, pour ne pas dire irréalisable.

En somme, il ne faut pas de longues démonstrations pour faire comprendre qu'une exposition de cette espèce ne peut, en aucune sorte, être assimilée à un musée. A Düsseldorf comme à Bruxelles, à Bruxelles comme à Düsseldorf, des choses excellentes devaient fatalement se produire à côté d'autres qui le sont à un degré beaucoup moindre. Je me dispense absolument d'assumer, au sujet de ces dernières, le rôle commode de magister. La tâche peut avoir son utilité, peut-être son agrément, mais l'espace restreint que la *Gazette* peut accorder à cette revue me paraît devoir être plus avantageusement affecté à l'examen de créations qui valent réellement la peine d'être signalées à ses lecteurs et dont le souvenir doit être recueilli au profit de nos études.

Il est bien permis de rappeler aussi, dans l'occurrence, qu'à cheval donné l'on ne regarde point la bride.

Ces réserves faites, avouons que la curiosité trouve toujours, aux expositions rétrospectives, à faire une substantielle moisson de renseignements. Que d'œuvres signées de noms nouveaux, que d'observations précieuses elles fournissent au chercheur ! Les Musées peuvent moins, cela va de soi, donner à la question d'histoire une importance réclamée d'abord par le mérite artistique. Beaucoup d'œuvres, si bien qu'elles viennent à point, ne valent qu'à titre de renseignement sur la filiation des diverses écoles. Il y a aussi les dépossédés. Ce n'est pas de nos jours seulement que des maîtres respectables ont été dépouillés au profit de confrères illustres. A Bruxelles, par exemple, l'œil de l'investigateur pourra déceler le monogramme de Claes Pietersz, mal effacé, sur un tableau portant le monogramme de Corneille De Heen ; la signature entière de J. Sonjé, de Rotterdam, sur des paysages excellents, même pour Guillaume de Heusch dont ils portent la signature.

Parmi les inconnus, totalement, voici une belle *Vanitas,* avec signature superbe et authentique de J.-H. Van Zuylen,

et la date 1644, une peinture ferme, précise, profonde de couleur et conçue dans la gamme harmonieuse de Gérard Dou. Isaac Wigans inscrit son nom sur une nature morte, — puisque c'est le titre consacré pour les réunions de victuailles, — œuvre assurément aussi large et aussi savoureuse que les analogues de Chardin. D'Abraham De Pape, un peintre dont la Galerie Nationale de Londres vient d'acquérir un tableau important, M. le comte du Chastel expose un intérieur daté de 1643 et qu'une bien heureuse signature nous dispense d'attribuer à l'un des dix artistes qui pourraient se la disputer. Qu'est-ce encore que L. Nulck, signataire d'un tableau, point mauvais, daté de 1680, où deux cavaliers sont attablés près d'une femme, dans un intérieur d'apparence hollandaise?

Avec la signature d'Abel Grimmer, nous trouvons la date de 1576 au bas d'un paysage, preuve manifeste que l'auteur, dont M. Van den Branden se croyait autorisé à fixer la naissance vers 1575, a vu le jour quelque vingt ans plus tôt, ce qui d'ailleurs concorde avec la date connue du mariage de son père.

Voici un *Intérieur d'église* de Van Steenwyck, avec la date 1594, ce qui fortifie les présomptions de ceux qui envisagent comme inacceptable l'année 1580 assignée à la naissance de cet excellent maître.

Pareilles observations n'intéressent sans doute qu'un nombre restreint de curieux. Je me borne à les noter au passage comme points acquis à l'histoire.

Le *Saint Benoît* de Rubens s'adresse à tout le monde. Il devait être la page marquante du Salon bruxellois. L œuvre n'est point facile à classer. Faut-il l'envisager comme un projet? Assurément, à ne considérer que sa facture hâtive et tout le coin de droite à peine indiqué, nous aurions sous les yeux une esquisse.

Mais tel ne peut être le cas. Ce n'est point ainsi que

Rubens traitait ses esquisses, et si notre imagination grandit la page aux proportions de la grandeur naturelle, nous obtenons une toile immense et certainement trop vide. J'en conclus que l'œuvre était appelée à rester dans son format actuel et que, pour un motif impénétrable, le peintre n'y a point mis la dernière main. Elle était encore chez lui à l'époque de sa mort, assure M. Rooses.

Comme le *Calvaire,* du Musée de Bruxelles, ce *Saint Benoît* procède de l'abbaye d'Afflighem. Il serait difficile d'assigner la priorité à l'une des deux œuvres, bien que la logique doive faire attribuer le second rang au *Saint Benoît.* L'impression générale des deux peintures est fort proche. La *Montée au Calvaire* date de 1634, et il est intéressant de retrouver, de part et d'autre, l'emploi des mêmes éléments décoratifs et d'un même principe harmonique.

Le ciel aux nuées grises, fouettées de jaune, et sur lequel se détache la bannière rose des soldats, le cheval blanc, la femme blonde en robe de satin noir qui, dans le *Calvaire,* apparaît sous les traits de sainte Véronique, nous les voyons utilisés pour le *Saint Benoît,* lequel, du reste, ne rappelle pas autrement le *Calvaire.*

Le *Saint Benoît* se développe en largeur, et s'il fallait lui chercher des analogies de composition, nous les trouverions plutôt à Vienne, à Saint-Ambroise de Gênes, à la Galerie Nationale de Londres, dans la petite *Conversion de saint Bavon.*

Bien que son sujet l'y invitât à peine, Rubens s'est plu à réunir ici les épisodes mouvementés. Tandis que l'envoyé de Totila, suivi de son escorte, achève de gravir les marches du perron de l'abbaye du Mont-Cassin, la foule y pénètre par des voies latérales, et, comme dans le *Saint Roch,* d'Alost, au pied du portique, les mourants implorent le secours de celui qui peut les rendre à la santé.

Les circonstances n'ont pas permis de rapprocher de cette page que Smith range parmi les chefs-d'œuvre de Rubens, la copie de Delacroix, appartenant aussi au roi des Belges, et que l'on voyait autrefois dans la collection Pareire.

Quant à l'original, je n'apprendrai rien de neuf au lecteur français en disant qu'il provient de la collection Toncé, de Lille, après avoir fait partie, jusqu'en 1840, du cabinet Schamp d'Aveschoot à Gand. Le roi en fit l'acquisition en 1881.

Deux petites peintures excellentes, portées à l'inventaire de la collection du palais sous le nom de Frans Hals, mais où la paternité de Dirck Hals paraît plus évidente, complètent l'envoi royal à l'Exposition. Loin de les faire déchoir, la restitution à leur légitime auteur les élève au rang de ses meilleures productions.

Dirck Hals doit être aussi, selon le catalogue, l'auteur d'une figure de *Cavalier,* dont un croquis a été fait pour la *Gazette,* par M. A. Ronner. Le maître nous étonne ici, non seulement par l'élégance du faire, mais également par le choix parfait des tonalités. Pareilles productions n'auraient certes point déparé l'œuvre de Frans Hals, et bien des possesseurs n'hésiteraient pas, probablement, à y mettre son nom, en l'absence de toute signature.

Revenons à Rubens et signalons l'esquisse pleine de caractère de l'un des groupes du plafond de Whitehall, le *Bon Gouvernement,* exposé par le baron Oppenheim, une grisaille de la *Thomyris* du salon carré, appartenant au chevalier de Burbure et destinée, sans doute, à servir de guide à l'un des graveurs contemporains de Rubens. La planche, toutefois, est restée à faire, et j'en signale l'absence aux graveurs de notre temps.

Un magistral portrait du chancelier Pecquius, de la collection du prince Antoine d'Arenberg, s'impose, à divers titres, à l'attention des curieux.

La facture n'a point l'abandon habituel de Rubens, mais l'ensemble a ce caractère de grandeur qui paraît inséparable de toute création du maître.

Largement assis dans un fauteuil que sa massive personne remplit à fond, Pierre Pecquius, un blond rougeaud, un évident ami de la bonne chair, n'en a pas moins l'air souverainement imposant, drapé qu'il est dans sa toge de soie noire. On verrait difficilement une facture plus étincelante. Les chairs luisent comme l'acier poli, et, à ce caractère même de la peinture, j'incline à reconnaître une œuvre contemporaine de l'*Antiope,* du Musée d'Anvers, datée de 1614. Le personnage serait âgé, dès lors, d'une cinquantaine d'années ; il se pourrait même qu'il fût moins avancé en âge.

Pecquius dut connaître Rubens assez jeune et fut mêlé, avec lui, aux négociations de la trêve entre les Pays-Bas et l'Espagne. La plus ancienne lettre diplomatique que l'on possède jusqu'à ce jour de Rubens, est adressée à Pecquius, que l'on trouve également en rapport avec Marie Pypelincx pendant le séjour de son fils en Italie. Rubens, enfin, lui dédie l'une des premières planches issues du burin de Vorsterman d'après une œuvre de son pinceau. Ces circonstances donnent un intérêt spécial au portrait grandiose par lequel l'artiste transmet à la postérité l'image de son ami.

Dans une esquisse fougueuse, exposée par M. Alvin, Rubens se borne à quelques linéaments relevés d'un frottis où sa main experte fait deviner des lointains à travers lesquels la meute va précipiter sa course à la poursuite d'un cerf qui se défend vigoureusement contre leurs attaques. Il semble que le grand coloriste trouve un plaisir particulier à cette recherche préliminaire des moyens pittoresques d'un sujet, résultant à un degré moindre, à ce moment, de l'éclat des tonalités que de l'heureuse distribution des masses d'ombre et de lumière.

Des Flamands contemporains ou postérieurs à Rubens, l'Exposition nous fournit une classe de tableaux typiques. A. Adriaenssens, le Michel-Ange des poissons, Adrien Van Utrecht, Snyders, Van Hulsdonck, Daniel Seghers, Georges Van Son sont bien du terroir et s'écartent, par la franchise du jet et des colorations, des motifs analogues abordés par les Hollandais. Un Adrien Van Utrecht, exposé par le prince Charles d'Arenberg, est daté de 1649. Il occupe, parmi les créations du maître, une place exceptionnelle. Né de l'association de Van Utrecht avec Teniers, il représente un *Intérieur de cuisine* où des volailles et des légumes sont semés à profusion sur une table qui occupe l'avant-plan. On ne saurait pousser plus loin la sûreté d'exécution, et si la présence d'une fille de cuisine que Teniers ajoute ici pour motiver le sujet, amène une note bien venue, Utrecht n'en tient pas moins le premier rôle. Plus mordant que Snyders, il semble laisser à son confrère les aspirations héroïques que revêtent parfois, sous le pinceau de ce dernier, les chevreuils et les cygnes morts. Plus rapproché de Fyt, à cet égard, il trouve des finesses imprévues pour rendre le pelage d'un lièvre, et les plus délicieuses harmonies de coloration pour marier le violet des figues et l'agréable fraîcheur des verdures, au plumage versicolore des chapelets de petits oiseaux dont la mode moderne devait faire un ornement apprécié des toilettes féminines.

Dans un moindre format, Van Utrecht se montre également accompli dans le tableau, daté de 1647, exposé par le comte de Beauffort.

Aucun Teniers de grande dimension. En outre, le plus important, par le format, est une œuvre religieuse, — religieuse par le sujet, cela va de soi, — *La Trahison de Judas*. La peinture, datée de 1658, nous représente le Christ entouré de soudards et de paysans flamands. C'est fort drôle, et ce qu'il y a surtout de curieux, c'est que le groupe

de saint Pierre luttant avec Malchus, est textuellement emprunté à l'une des compositions de Goltzius. Et pour que le plagiat soit plus frappant, un hasard malencontreux a rapproché, à l'Exposition même, le prototype et la copie ! Et dire qu'il a fallu deux siècles pour que cette vérité se fît jour.

Le *Buveur et le Fumeur,* de Teniers, de la collection Camberlyn, constitue, dans son petit format, une œuvre éminente et, dès le XVII[e] siècle, rendue populaire par la gravure de Quirin Boel. C'est une délicieuse petite création, encore influencée par Bouwer qui, lui-même, est représenté par un petit *Buveur,* de la collection Osterrieth, que l'on peut ranger parmi ses œuvres les plus délicates.

Je tiens à ne point passer sous silence une *Étude d'accessoires,* des livres réunis sur une table couverte d'un tapis vert, œuvre attribuée également à Teniers et qui est certainement digne de son pinceau. La délicatesse des tonalités se joint à la précision de la forme dans cette amoureuse interprétation de bouquins aux reliures luisantes et aux feuilles fripées, se détachant, avec une sphère, sur un fond de muraille grise. Un *Chirurgien,* de Tilborgh, au prince de Rubempré, excellent spécimen d'ailleurs, nous montre la distance qui, du vivant même de Teniers, devait séparer la simple adresse du pinceau de l'extraordinaire puissance que lui-même atteignait, sans la chercher, grâce au sentiment réel de la nature qui lui dictait sa mise en scène.

Avec Ryckaert, nous avons plus de liberté d'allure, et ce peintre, d'ordinaire un peu froid, fait réellement preuve d'abandon si on le considère dans l'*Intérieur de cabaret* exposé par M. Alvin. Ryckaert a, de plus, cet autre mérite d'avoir formé Gonzalès Coques dont nous avons sous les yeux un échantillon excellent et intrinsèquement fort curieux, daté de 1666. Il s'agit d'une de ces galeries de

tableaux, nées de la collaboration de plusieurs artistes et dont celle-ci offre l'intéressante particularité de nous fournir le nom de la plupart des exposants improvisés. L'architecture, très imposante, émane de W. Van Ehrenberg, et l'unique personnage, sans doute le maître du logis, émane de Coques. Tous cela est lumineux, d'une grande fermeté d'exécution et, quoique d'une précision un peu sèche, extrêmement bien venu.

Le Musée de La Haye possède une œuvre plus développée due à une collaboration analogue de l'école anversoise de l'époque, et l'on sait que la Gilde de Saint-Luc s'entendit pour offrir à son avocat un témoignage du même genre.

M. Victor de Stuers, dans le catalogue du Musée de La Haye, a pu établir que l'œuvre dont il s'agit ne peut être identifiée avec celle dont ses archives ont gardé le souvenir. Peut-être faut-il la chercher dans le tableau de la collection de Beauffort, où le personnage a tout l'aspect d'un homme de loi et où figurent, ensuite, sur une table drapée de rouge, des pièces d'orfèvrerie qui, fort probablement, appartenaient à la Gilde des peintres, toujours fière de les étaler. Il rappelle à ce propos le fameux portrait de Corneille De Vos, au Musée d'Anvers, où l'admiration se partage entre l'énergique figure de Graphœus et toutes les belles choses dont la Gilde le constituait gardien.

Parmi les toiles hollandaises, il y a lieu de signaler des œuvres de premier ordre. Deux peintures de Rembrandt méritent une attention spéciale. Le petit *Saint Pierre en prison,* au prince de Rubempré, est, je crois, le même qui parut en 1873 aux Alsaciens-Lorrains. Il porte la date de 1631 et, ainsi que le constatait ici même M. Paul Mantz, « Rembrandt s'y montre timide et empêché. On voit qu'il s'est donné une peine infinie pour peindre la tête du prisonnier ». L'influence de Lastman s'y fait encore

sentir, et nous avons une preuve de plus de la prédilection du jeune maître pour les oppositions dont la lumière parcimonieuse des cachots, des grottes et des cabinets de philosophe pouvait lui fournir l'occasion.

Un *Portrait d'homme,* au baron Oppenheim, laisse déchiffrer, avec assez de peine, un « Ætatis 56 » et la date « 1654 ».

Procédant, à ce que l'on m'assure, de la même source que le portrait de vieille femme, acquis en dernier lieu par le Musée de Bruxelles, il a aussi une étroite parenté de manière avec cette œuvre remarquable. Le personnage, au type passablement vulgaire, est vu de face, en buste. Il est entièrement vêtu d'un justaucorps noir sur lequel passe le manteau et se détache un col plat que vient couper une longue barbiche grisonnante. La main gauche, seule visible, tient les gants. J'aurai achevé la description en disant que le fond, très sombre, noie les contours d'un vaste chapeau, suffisamment relevé pour laisser à découvert, presque en entier, un front dégarni.

Sans offrir prétexte par ses saillies à une très grande netteté de trait, le visage a de l'énergie et le port de la tête ajoute à son caractère individuel un je ne sais quoi d'affirmatif qui fait croire qu'un pareil homme ne dut point passer inaperçu.

Mais, à coup sûr, nous avons sous les yeux une magnifique création et dont la présence devait grandement contribuer au succès de l'Exposition bruxelloise.

Une *Adoration des Mages,* portant, avec le nom de Gérard Dou, la date de 1653, aspire à l'authenticité par une finesse d'exécution fort grande, appliquée à la représentation d'une foule de figurines dérivées de Rembrandt pour le type de l'accoutrement. Cela joue, peut-on dire, le Rembrandt, comme Diétricy et tant d'autres s'accrochent aux apparences du merveilleux artiste, s'illusionnant au point de croire que nous ne nous

apercevrons pas que la défroque ne va point à leur taille.

Cela n'empêche pas Gérard Dou d'être un grand artiste, à la condition de rester dans ses scènes intimes.

Plus d'un lecteur s'étonnera d'apprendre que la plus grande toile de l'Exposition de Bruxelles porte la signature de Gérard Terburg. Il s'agit d'un *Extérieur,* daté de 1661, et que l'on eut l'occasion de voir en 1866 à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées. Il appartenait alors au duc de Persigny et fait maintenant partie d'une Galerie anversoise, celle de M. Koninckx. Le catalogue de Paris disait : *Adieu de Jean de Witt à sa famille.* On l'intitule plus modestement aujourd'hui le *Départ pour la guerre.*

En réalité, tout n'est point fiction dans cette œuvre très remarquable, car les principaux acteurs de la scène semblent être des portraits. Un gentilhomme portant l'écharpe orange, fait ses adieux à une dame vêtue de satin blanc et placée bien en vue sur les degrés d'un château. Autour de la châtelaine, dont les riches atours dissimulent peu la laideur, se groupent des personnages nombreux. Deux demoiselles, un bambin en robe rose, portant déjà l'épée, sont particulièrement en évidence.

Un peu plus loin, nous voyons le peintre, coiffé de ce grotesque bonnet qui, sans doute, a la prétention de rappeler celui de Raphaël et que les peintres du XVIIe siècle paraissent avoir affectionné. L'artiste est vêtu d'une robe de chambre et se tient au seuil du palais armé de son attirail, comme pour attester sa présence à la scène conjugale dont le souvenir nous est conservé par son pinceau.

A droite un groupe de notables, tous en selle, entoure le chef dont la monture, à la housse de velours bleu, est tenue par un écuyer. Au second plan un cavalier sonne le boute-selle.

Le ciel, chargé de flocons roussâtres et remarquablement traité, a pour inconvénient de laisser dans la

pénombre une partie du tableau. On pourrait croire que la scène se passe à l'aube naissante.

Toutefois, apprécié dans l'ensemble, le tableau constitue une œuvre de haut mérite. Les satins, les velours, les armes, les panaches sont merveilleusement harmonisés.

Qu'il s'agisse d'un officier hollandais, on n'en peut douter par la présence de l'écharpe orange du commandant et des autres officiers. La châtelaine aussi porte des nœuds orange à sa robe de satin blanc. En revanche, les armoiries figurées sur la bannière du trompette, portent en abîme un écu d'azur à fleur de lis d'or et le collier du Saint-Esprit entoure le tout.

De la détermination de ces armoiries dépendra celle des personnages. J'ajoute que le paysage, autant que l'architecture du château, font douter que la scène se passe en Hollande. Le fond est accidenté, et parmi les arbres auxquels est adossée l'escorte, nous voyons des sapins de puissante taille.

Le catalogue de la vente du D[r] Guérin, où parut, en 1877, ce tableau, assurait que M. de Persigny l'avait rapporté d'Espagne.

Sous le nom de Terburg, un excellent portrait de famille figure également à l'Exposition. Tandis que nous n'avons cette fois aucun indice qui permette d'accepter l'attribution, nous en avons plusieurs qui tendent à l'infirmer. Il y a d'abord le costume très antérieur au maître et qui paraît décidément flamand. Le principal personnage est certainement l'auteur du tableau. On lui trouve des traits de ressemblance avec beaucoup d'artistes admis par Van Dyck dans l'iconographie, surtout un Quentin Simons, de Bruxelles, peintre à peine connu, ce qui expliquerait la difficulté de rattacher ce fort joli tableau à aucun maître plus en évidence.

Une ravissante petite tête d'homme, à proprement

parler une miniature, exposée par M. Hollender, mérite d'être comptée parmi les choses les plus parfaites de l'Exposition. Ici le nom de Terburg se présente d'emblée sur les lèvres du spectateur. M. Bode, toutefois, considère l'œuvre comme flamande.

Entre plusieurs portraits exposés sous le nom de Van der Helst, le plus intéressant procède de la Galerie du prince Charles d'Arenberg et, en dehors même de sa valeur artistique, son sujet doit le signaler d'abord à l'attention. C'est un portrait d'enfant mort, de grandeur naturelle, daté de 1645.

Ce ne sera point calomnier Van der Helst, de dire qu'il n'était point poète. Son enfant mort a dû être ressemblant, comme le serait, de nos jours, une photographie. Le modèle est parfait, le dessin correct, mais à la plus innocente tentative à idéaliser, notre artiste retombe lourdement. Il pose en travers du petit cadavre une torche énorme, à peine éteinte, et dont la chute aurait suffi à tuer le frêle petit être.

Karel Slabbaert († 1654), de Middelbourg, dont un portrait de fillette a été exposé par M. Hollender, est un maître rare. Il a fait des eaux-fortes excellentes, un peu baveuses, mais d'un fort bon effet. En fait de peintures, le Musée de Brunswick est seul, je crois, à posséder de lui un portrait. Le nôtre est daté de 1650. C'est une œuvre expressive et large, trahissant l'influence de Frans Hals.

Trois portraits de Nicolas Maes méritent de compter parmi les bonnes choses du Salon. Le *Portrait de Johanna Koorten Blok,* la fameuse découverte, — est-ce bien elle? — grand comme nature, a des qualités de facture et d'harmonie qu'on ne trouve pas toujours au même degré chez le peintre.

Nous arrivons avec Maes et Gaspard Netscher à la fin du XVIIe siècle. Avec Constantin Netscher nous pénétrons dans le siècle suivant. Un portrait de femme très

délicat, exposé par M. Van de Velde van Zuylen, porte la signature entière de Constantin et la date 1695.

Pour Gaspard, deux portraits de dame, datés de 1668 et 1669, tirés de la collection Camberlyn d'Amougies, le représentent excellemment. La jeune dame, en satin blanc, a la délicatesse d'un Metzu, avec tout le sentiment pittoresque d'un De Keyser.

Parmi les peintres de genre hollandais : un petit *Fumeur,* d'Adrien Van Ostade, de la collection du Chastel, nous paraît devoir être le portrait de l'artiste, coiffé de son bonnet rouge. Une *Kermesse,* de Bloet, exceptionnelle par le nombre des figures et d'une exécution confinant à Adrien Brouwer. Deux grisailles d'Adrien Van de Venne, une *Marche* et un *Combat de Gueux;* la première de ces deux œuvres a été, depuis l'ouverture de l'Exposition, offerte au Musée de Rotterdam par son possesseur, M. Aug. Coster. A mentionner aussi un Ant. Palamèdes de la collection Osterrieth, daté de 1637, et surtout un petit *Dessinateur d'après la bosse,* exposé par M. Cavens sous le nom de Koedyck, mais que des connaisseurs n'hésitent pas à attribuer à Pierre Codde. Encore, dans l'œuvre de ce dernier, le spécimen vaudrait-il d'être tenu pour fort remarquable. Il y a aussi un *Corps de garde,* de Quast, daté de 1639, bonne production d'un maître encore peu connu, placé, comme tant d'autres, dans le voisinage des Hals.

A côté des œuvres capitales déjà mentionnées, de la collection Oppenheim, nous trouvons une page éminente de A. Van der Neer. Le grand peintre d'Amsterdam ne se contente pas ici de nous montrer l'hiver hollandais et les plaisirs du traîneau et du patinage, il a voulu être vrai jusqu'à rendre l'effet de la tombée de la neige. Sans troubler en rien l'intérêt de la donnée elle-même, il en a augmenté la vérité d'impression. C'est un morceau de choix.

D'Adrien Van de Velde, nous avons un important

paysage, avec des animaux, une *Vue du Bois à La Haye,* une des dernières créations de son auteur, car elle porte la date de 1671. A part ses qualités, l'œuvre offre ceci de curieux que le Musée de Bruxelles ne possède aucune peinture d'Adrien Van de Velde, et que celle-ci lui appartenait encore il y a une soixantaine d'années. Les experts la jugèrent alors trop peu achevée pour justifier l'honneur de figurer dans une Galerie publique. Elle fut acquise par le chevalier Camberlyn d'Amougies.

Un Salomon Ruysdael, à M. Delebecque, daté de 1642, est une œuvre remarquable du maître. Plus imposant, toutefois, est le Van Goyen de la même collection, une *Vue lointaine de La Haye :* au premier plan le carrosse du Stathouder attelé de six chevaux blancs, aperçu déjà dans le Van de Velde cité plus haut. Par un temps où les Van Goyen modernes foisonnent, celui-ci mérite doublement de fixer l'attention. Il est daté de 1644.

La dynastie des De Heen nous montre un David de qualité exceptionnelle, de la collection du prince Charles d'Arenberg, avec les accessoires délicats d'une table toujours si plantureusement servie, et un Corneille, de la collection Koninckx, étalage plus modeste de fruits savoureux. Un grand Pieter Claesz, le père de Berghem, exposé par M. Fétis, est d'une facture robuste, rappelant le tableau de La Haye. Il y a là des homards, des poissons, un pot de grès, etc., extrêmement accentués et portant un magnifique monogramme avec la date 1657.

Aimez-vous le poisson? On en a mis partout : Van Duynen, Van Beyeren, Gillemans, les « poissonniers » les plus en vogue répondent à l'appel.

De Bonaventure Peeters, nous avons deux charmantes vues maritimes. Signalons encore une *Vue de la rade d'Anvers,* datée de 1637 ; elle est d'une précision photographique dans les détails d'architecture de la ville et nous montre un mouvement de navires extrêmement

agréable. Deux vues panoramiques d'Anvers par Wildens et Van Uden (?), l'une prise du côté du fleuve, l'autre du côté de la ville, et mesurant chacune près de 4 mètres de long, offrent un intérêt archéologique encore surpassé par le charme d'une exécution magistrale.

On n'ignore point que le Palais des Beaux-Arts, devenu le Musée de peinture, est en voie d'être approprié à sa nouvelle destination. Les locaux devenus disponibles étant réservés au Musée moderne, il est permis de craindre que, faute d'emplacement, l'Exposition, qui aura fermé ses portes quand paraîtront ces lignes, ne soit, pour longtemps, la dernière de son espèce à Bruxelles.

A-t-elle répondu à l'attente de ses organisateurs? Je l'espère, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre charitable. Je n'hésite pas à affirmer, toutefois, qu'elle a grandement contribué à la délectation des curieux et que parmi les réunions similaires dont ils gardent le souvenir, celle-ci mérite une place fort honorable, autant par le nombre que par l'intérêt des œuvres qu'elle leur a appris à connaître.

Les dernières années de Van Dyck [1].

Le rapide déclin de l'école flamande après Rubens est un fait historique établi à suffisance. Environné de collaborateurs admirables, l'illustre maître avait à ce point tiré parti des aptitudes de chacun d'eux, qu'en vérité l'école entière se résout en sa personnalité.

Nous ne disons point qu'un Jordaens, par l'ampleur du pinceau, la vigueur du coloris et la forme des conceptions, ne peut suffire à mainte entreprise rubénienne. La maison du Bois à La Haye nous en fournit la preuve, tout en montrant aussi la distance qui sépare les deux artistes. Au surplus, les années qui s'écoulent de la mort de Rubens à celle de Jordaens se caractérisent à merveille par le fait que Léopold d'Autriche, dont la piété a marqué dans l'histoire, donna plus de relief à son gouvernement par la protection accordée à Teniers que par les vastes toiles dont il fut à même d'enrichir les édifices du culte pendant son passage aux Pays-Bas.

Mais Jordaens et Teniers vécurent vieux, et bien des artistes eurent le temps de se produire et de disparaître depuis Rubens jusqu'à l'époque de leur mort. Il n'en est pas de même en ce qui concerne Van Dyck. Tout porte à croire, au contraire, que la disparition prématurée de ce grand artiste influa, dans une mesure considérable, sur les destinées de l'école que le génie de son chef avait portée à une hauteur presque égale à celle de l'Italie un siècle auparavant. Il ne s'agit plus, en effet, d'un espace de trente-huit années; en dix-huit mois : du 30 mai 1640 au

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1887, vol. 36, p. 432.

9 décembre 1641, le maître et l'élève ont disparu de la scène du monde. Ce très court intervalle avait été pour Van Dyck d'une importance extrême, et l'on va voir que si sa mort soudaine fut pour l'art en général une perte irréparable, elle vint frapper l'école d'Anvers au moment même où se préparait pour elle une ère nouvelle de splendeur.

Pour avoir trouvé en Angleterre les honneurs et la fortune, Van Dyck ne paraît s'être résigné à aucune époque de sa vie au rôle de peintre de Cour. Nous savons qu'il ne fut pas insensible à l'attrait de la beauté anglaise, non plus qu'aux avantages d'une position privilégiée. Pourtant on le voit, à des intervalles presque réguliers, venir se retremper dans le milieu natal, et au lendemain des œuvres trop souvent hâtives et superficielles qu'il laissait à Londres, faire école sous l'œil de ses confrères flamands, des pages où chaque trait du pinceau est comme une affirmation de nationalité. Aussi, s'il devenait jamais possible de mettre en présence d'une exposition comme celle qui eut lieu à Londres au début de la présente année, et où se trouvaient réunies environ cent peintures de Van Dyck, un autre ensemble formé de pages créées seulement en Belgique et choisies entre celles des Galeries de Dresde, de Munich, du Louvre et du Belvédère, on verrait que toutes les élégances du courtisan ne sont qu'un vêtement d'emprunt. L'artiste comprend à merveille que, devant l'histoire, son renom devra se fonder d'abord sur un ordre de créations où l'amour de la nature dont il se sent possédé se fera jour avec une énergie plus mâle que dans les œuvres écloses sous l'influence énervante des gracieux modèles que lui procure la Cour de Saint-James.

Passant sur les plus anciens séjours de Van Dyck à Londres, séjours de peu de durée et sur lesquels les renseignements font presque totalement défaut, nous savons quelle faveur l'accueillit à son voyage décisif de 1632. Au

surplus, il arrivait dans la capitale anglaise précédé d'une vaste réputation, porteur de tout un ensemble d'effigies princières destinées spécialement au roi et à la reine [1]. Depuis bien des mois Gerbier était chargé de préparer sa venue, et le jeune artiste, qui tenait grandement à ne se présenter à Londres que sous les auspices de l'infante et de la reine mère, dont il venait d'achever le portrait à Bruxelles, entra dans une colère violente en apprenant que Gerbier s'était abstenu de lui faire part des désirs du roi, son maître.

Dès le mois de mars 1629, Charles Ier avait, par l'intermédiaire d'un de ses gentilshommes, Endymion Porter, fait à Van Dyck la commande d'un tableau. La peinture fut expédiée d'Anvers au mois de décembre. Rubens, qui se trouvait alors à Londres, comme le fait observer Van den Branden, aura sans nul doute fait ressortir auprès du roi la valeur de l'œuvre de son élève.

C'est, du reste, une page remarquable. Le sujet, *Renaud et Armide,* a été traité diverses fois par le maître. L'une de ses versions se trouve au Louvre, et nous avions cru jadis pouvoir l'identifier avec la peinture commandée par Charles Ier. Il sera plus logique, pensons-nous, d'envisager le tableau plus considérable, appartenant au duc de Newcastle, comme représentant la toile arrivée en Angleterre dès l'année 1629. La belle estampe de P. de Ballin nous dispense de décrire ici la composition : celle du Louvre fut interprétée par le burin de Pierre de Jode avec un égal succès.

L'exécution particulièrement soigneuse de la peinture semble indiquer la haute importance qu'y dut attacher son auteur. Jamais, à notre connaissance, Van Dyck ne se montra plus précis dans son dessin. Comme coloriste, il persistait dans son admiration pour les Vénitiens, et s'il est juste de qualifier l'œuvre d'irréprochable, à coup sûr c'est

---

(1) Voyez la liste de ces œuvres dans W. H. Carpenter.

la moins flamande de toutes celles que nous ait léguées son pinceau.

Il n'est pas sans intérêt, au moment où nous nous occupons des premières relations de Van Dyck avec Charles Ier, de dire un mot du portrait de Nicolas Lanière, œuvre que Walpole déclare avoir été le point de départ de ces relations.

Lanière assurait n'avoir été admis à considérer son image qu'après avoir donné à l'artiste sept jours entiers de pose. On a invoqué ce fait pour montrer Van Dyck, au début de son séjour en Angleterre, apportant un soin qui contraste singulièrement avec le caractère, parfois très superficiel, de ses œuvres ultérieures. Il y a toutefois, à cet égard, une remarque à faire.

Le catalogue des œuvres de la collection royale, où figurait le portrait de Lanière, le mentionne en ces termes : « N° 34. Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, peint par messire Antoine Van Dyck outre-mer. »

Pareille indication n'a de sens que si l'on sait que Lanière remplit pour le roi une mission en Italie et qu'il séjourna notamment à Gênes, précisément à l'époque de la présence de Van Dyck dans cette ville. Il faut dès lors ranger le portrait du musicien dans la série d'œuvres à laquelle appartiennent les portraits des frères De Wael, conservés au Capitole, et celui de Georges Petel, l'auteur de la plupart des ivoires exécutés sous la direction de Rubens et actuellement à la Pinacothèque de Munich.

Parmi les preuves d'extraordinaires faveurs données à Van Dyck par la Cour d'Angleterre, il en est une d'un caractère assez spécial et que nous ne nous souvenons pas d'avoir vue rapporter par les biographes du maître. Elle ressort d'une lettre adressée à l'abbé de Parc par la reine Henriette-Marie (1).

---

(1) Voyez la revue *Vlaamsche School* (1872, p. 133), publiée à Anvers par M. D. Van Spielbeeck. Nous saisissons cette occasion pour rendre hommage à la

« A Monsieur l'abbé de Parsen *(sic)* à Anvers, et vicaire de l'ordre de Prémontré au païs de Brabant et de Frise.

» Monsieur l'abbé de l'église de Parsen,

» Le bon rapport qu'on nous a faict de Théodore Waltman de Vandyck, chanoine de l'église de Saint-Michel à Anvers, et les bons et agréables services que nous recevons touts les jours du Chevalier Antoine Vandyck, son frère, nous ont faict naistre le désir d'avoir auprès de nous le dict Théodore, pour nous servir de luy en qualité de chappelain. Or, ne pouvant espérer obtenir cela sans la licence de ses supérieurs, nous avons trouvé bon de nous adresser à vous, qui pour estre vicaire du général de son ordre aux païs de Brabant et de Frise, avez beaucoup de pouvoir et autorité sur lui : vous priants comme nous faisons très instamment de luy vouloir donner permission de passer par deça pour exercer auprès de nous ladicte fonction. Le crédit que par ce moyen il pourra acquérir tant à soy mesme comme à tout son ordre, le contentement qu'il pourra recevoir jouissant de la conversation de son frère, la sécurité en laquelle il sera pour le faict de sa conscience, ayant à vivre soubs nostre protection, nous font espérer que vous ne nous esconduirez pas en ceste requeste, ains l'accorderer aussy librement, comme vous pouvez croire fermement que nous ne manquerons pas de nous en souvenir, quand l'occasion se présentera pour nous en revancher. Cependant nous prions Dieu qu'il vous ayt en sa sainte garde.

» Donné à Londres, ce vingt et sixième d'aoust 1633.

» HENRIÈTTE-MARIE R. »

---

mémoire du très intelligent directeur d'une publication où ont paru nombre de travaux des plus distingués sur l'histoire de l'art flamand.

La permission fut accordée, et le chanoine alla rejoindre son frère à Londres. Le 9 mars, tous deux étaient à Anvers, car une lettre de l'abbé de Parc annonce le retour de Waltman, et M. Van den Branden nous montre Antoine faisant à Anvers un placement de fonds le 28. Le même auteur nous apprend que le 14 avril Van Dyck envoyait de Bruxelles à sa sœur Suzanne une procuration à l'effet d'administrer les biens qu'il possédait en Belgique, ce qui paraît annoncer l'intention de n'y faire qu'un séjour momentané.

La présence du peintre dans son pays natal se prolongea toutefois jusque vers la fin de 1635. Ce temps assez long s'écoula presque entièrement à Bruxelles, où le grand artiste occupait, derrière l'Hôtel de ville, la maison portant pour enseigne *Le Paradis*. De cette époque datent quelques-unes de ses œuvres les plus considérables.

Ferdinand d'Autriche venait d'arriver, et Van Dyck fut appelé, presque immédiatement, à retracer les traits du nouveau gouverneur général. On le trouve représenté à mi-corps au Musée de Madrid; à cheval, vu de face, et avec le bâton de commandant, dans la galerie de M. Kinayston Mainwaring [1]. Il y a ensuite l'*Adoration des bergers,* de Notre-Dame à Termonde, une des toiles religieuses les plus réputées du maître. Puis le grandiose portrait de famille de Jean de Nassau-Siegen qui orne maintenant le château de lord Cowper, à Panshauger; le portrait équestre d'Albert d'Arenberg, au palais d'Arenberg de Bruxelles, et une seconde effigie, en pied, du même seigneur, dans le costume espagnol de chambellan, avec la clef d'or, appartenant à lord Spencer. La peinture n'est pas de fort belle qualité, mais elle porte la belle signature : *Antonius Van Dyck Eques p.,* qui équivaut à

---

[1] Ce portrait figura à l'Exposition de Grosvenor Gallery, en janvier 1887, comme celui du duc d'Albe.

une date. Longtemps on a voulu, en dépit du collier de la Toison d'or, donner ce portrait pour celui de Rubens. Nous sommes certain de ne pas nous tromper dans sa détermination. La même signature, avec la date de 1634, apparaît sur un autre portrait en pied, celui de la belle duchesse d'Havré, Marie-Claire de Croy, en robe de soie rouge, lamée d'or, appartenant à M. Ayscough Fawkes. A cette même époque appartiennent encore le superbe portrait de dame en satin noir, au Musée du Belvédère, et peut-être aussi le portrait de la femme de Rubens au Musée de l'Ermitage.

Malheureusement, par une de ces ironies du sort trop fréquentes dans l'histoire des arts, la plus imposante des créations que le maître eût laissée comme souvenir de son passage dans la capitale brabançonne, périt dans le bombardement de 1695. C'était un vaste ensemble où étaient réunis tous les membres de la municipalité bruxelloise, au nombre de vingt-trois. Combien il serait aujourd'hui intéressant de pouvoir rapprocher cette œuvre des tableaux similaires auxquels Frans Hals et tant d'autres Hollandais de la grande époque ont attaché leur nom !

Les auteurs qui eurent l'occasion de voir la grande page de Van Dyck, et particulièrement Bullart, en furent très impressionnés.

Voici comment s'exprimait, en 1682, l'auteur de l'*Académie des sciences et des arts* :

« Je ne dois pas oublier de dire icy pour la gloire de cet excellent homme, — il s'agit ici de notre artiste, — qu'estant l'an mil six cent soixante-quinze à Bruxelles, un ami me fit voir cette grande peinture qui est de sa main à l'Hôtel de ville, il a représenté au naturel tous ceux qu'estoient de son tems dans le magistrat, et me dit qu'on en avait offert autrefois vingt mille florins; pour moi je la jugeay sans prix, et ne crus pas qu'il y eust un particulier assez puissant pour payer ce monument public. L'assiette de vingt-trois

figures, grandes comme le naturel, est si ingénieusement et si bien disposée, qu'il vous semble d'abord voir cet illustre Sénat discourir et délibérer des choses de la République. Je ne pus la considérer sans estre touché de quelque respect; d'autant que la grandeur de cet ouvrage, l'éclat qui brille dans les yeux de ces graves sénateurs et le teint frais et vif de leurs visages m'inspirèrent ce sentiment : aussi je serai toujours obligé à cet amy officieux de la peine qu'il a prise de me procurer la veüe d'une chose si rare et si merveilleuse. »

Avant la fin de 1635 Van Dyck avait repris à Londres le cours de ses travaux et de ses succès. Il est superflu de rappeler que de cette année même le peintre data les portraits des enfants de Charles Ier, si justement rangés parmi les merveilles de la Galerie de Turin.

Le *Charles Ier* du Louvre suivit de près.

Incontestablement, les années qui s'écoulent jusqu'à la mort du peintre marquent dans sa carrière comme particulièrement fécondes; elles ajoutent peu à son renom. Il est douteux aussi qu'elles furent heureuses.

Sollicité de plus en plus comme portraitiste, Van Dyck ne parvenait à faire face aux commandes qu'avec l'aide de collaborateurs plus ou moins bien stylés. De Piles nous fait connaître cette distribution de la journée de travail où le modèle traverse à peine l'atelier du peintre. Battre monnaie n'est pas précisément un idéal artistique. Au surplus, les derniers comptes publiés par Carpenter [1] nous montrent la couronne revenant singulièrement sur ses libéralités premières envers le peintre, tandis que, d'autre part, à l'heure même où voyaient le jour les admirables portraits de la reine destinés à servir de modèles au buste du Bernin, des négociations étaient

---

(1) *Pictorial Notices.*

entamées sous-main avec Jordaens pour la décoration des appartements d'Henriette-Marie [1].

Ceci se passait un mois à peine avant la mort de Rubens. Van Dyck avait, comme l'on dit en langage moderne, fait une fin. Il avait rompu avec la belle Marguerite Lemon — rupture qui fit quelque tapage [2] — et épousé la non moins belle Marie Ruthven.

On a dit que, profondément découragé, l'illustre peintre fit, en compagnie de sa jeune épouse, un voyage sur le continent. A l'appui de sa présence en Hollande, on a fréquemment cité les portraits de Constantin Huyghens et de ses enfants, datés de 1640, existant au Musée de La Haye.

Il est positif qu'au mois de septembre Van Dyck recevait un passeport. Malheureusement les portraits de La Haye ne portent aucune signature et sont d'acquisition récente. La discussion reste donc ouverte quant à leur authenticité.

La plus récente édition du catalogue de M. de Stuers les donne à Adrien Hanneman à qui, pour ma part, nous inclinions fort à les attribuer. Il y a même cette circon-

---

(1) *Sainsbury Original impublished illustrative of the Life of sir Peter-Paul Rubens.*

(2) Van Dyck nous a laissé quelques portraits de Marguerite Lemon. Elle menaça, paraît-il, de couper le poing du grand artiste, ce qui ne l'empêcha pas de suivre dans les Pays-Bas un nouvel amant et de se tuer sur son corps. Dès l'année 1646, W. Hollar fit paraître un portrait gravé de Marguerite, d'après l'original de Van Dyck. Les vers suivants font allusion à la fin tragique de la belle Anglaise :

Flore, Thisbè, Lucresse et Porcie et Cypris
Ne peuvent en amour me disputer le prix;
Dans l'Ille d'Albion je fus presque adorée,
De mille grands seigneurs je me vis honorée,
Mais je bruslay pour eux, s'ils pleurèrent pour moy;
Et mon dernier amant fait preuve de ma foy
Par un transport de flamme et des effets étranges,
Car un foudre de Mars l'ayant privé du jour;
D'un mesme traict de feu renflamant mon amour,
Je m'immolay moy mesme au blasme et aux louanges.

stance de quelque valeur, que le journal de Constantin Huyghens, publié récemment par M. Unger, ne fait aucune allusion au fait assez important de six portraits peints par Van Dyck, alors que le secrétaire du prince d'Orange a bien soin d'y inscrire, sous la date du 28 janvier 1632 : « Pingor à Van Dyckio [1] ». De toute manière, il était permis d'être un peu sceptique en ce qui concerne la présence de Van Dyck dans sa ville natale si peu de temps après la mort de Rubens.

N'est-ce pas chose étrange, en effet, que, devenu le plus notable des artistes de son pays, environné du prestige que devait lui donner sa position à la Cour d'Angleterre, son mariage récent avec une jeune personne alliée aux familles les plus illustres du royaume britannique et, par surcroît, sa qualité de doyen d'honneur de la Gilde de Saint-Luc, Van Dyck ait pu séjourner à Anvers en compagnie de sa jeune et gracieuse épouse, sans qu'aucun des bavards annalistes du temps croie devoir noter quelque part le souvenir d'un fait de cette importance?

Van Dyck, pourtant, est réellement venu à Anvers en 1640. Déjà M. Paul Mantz a dit un mot de cet événement aux lecteurs de la *Gazette,* dans un de ses articles sur Rubens. Il ressort de la correspondance du cardinal-infant avec le roi son frère, trouvée dans les archives espagnoles par M. Justi et au sujet de laquelle ce savant auteur a bien voulu nous donner quelques indications complémentaires.

Rubens, en mourant, laissait inachevées diverses peintures commandées par Philippe IV pour sa maison de chasse du Prado. Le prince Ferdinand, qui s'était chargé d'accélérer l'exécution de ce travail, songea aux artistes capables de le mener à bonne fin.

---

(1) *Dagboek van Constantyn Huygens.* Amsterdam, 1885.

Jordaens, Crayer, surtout Van Dyck, lui semblèrent pouvoir être investis de la confiance du roi. Le dernier n'était pas à Anvers, mais on y attendait sa venue pour la Saint-Luc, c'est-à-dire le 18 octobre. On peut supposer, sans grand effort d'imagination, que la présence du maître au banquet annuel de la Gilde en rehaussa singulièrement la splendeur. Les archives anversoises, pourtant, sont muettes à cet égard.

Ferdinand d'Autriche n'était pas bien certain de parvenir à s'entendre avec Van Dyck, dont il signalait au roi le caractère fantasque. Le mieux était d'attendre.

Le 10 novembre, le cardinal-infant mande à son frère que Van Dyck est venu et reparti. On n'a pu se mettre d'accord. Cet homme est archifou. *Es loco rematado.* Non seulement il n'a voulu consentir à terminer aucune des œuvres inachevées, mais toutes les instances n'ont pu vaincre son refus d'exécuter même la toile dont Rubens avait à peine esquissé les contours.

Les artistes sont probablement d'un avis tout autre que le lieutenant-gouverneur. Ils estimeront qu'en refusant le travail proposé, Van Dyck faisait preuve à la fois d'intelligence et de dignité. Il savait, lui, que la conception et l'exécution d'une œuvre se lient; que s'il appartenait à Rubens de dicter la loi à ses collaborateurs, nul, désormais, n'avait le droit de reprendre en sous-œuvre la pensée de l'illustre défunt.

Dans ces conjonctures, le cardinal-infant finit par où il fallait commencer : il chargea Van Dyck d'une œuvre personnelle, abandonnant le sujet au choix du peintre. Sa lettre nous apprend que celui-ci manifesta une grande joie et s'embarqua en hâte pour *préparer son déplacement.* « Peut-être en aura-t-il du regret », ajoute le cardinal, « car, en vérité, il manque de sens. J'aurai soin, toutefois, de le pousser. »

Ainsi s'achève l'importante missive que M. Justi a eu le

bonheur de mettre au jour, sans parvenir à en savoir plus long sur l'affaire.

Pour nous, il est un point essentiel à retenir. Au mois de novembre 1640, un an par conséquent avant sa mort, Van Dyck songeait à rentrer au Pays-Bas, et l'on s'explique qu'il éprouva autant de joie que de fierté d'avoir conquis, au lendemain de la mort de Rubens, une commande faite pour ouvrir la voie à des travaux plus considérables, exécutés précisément pour ceux qui avaient le plus honoré son maître. Le sort en décida autrement.

On savait dès longtemps, par une note de Mariette, que Van Dyck était venu à Paris en janvier 1641, et la tradition rattachait ce voyage à la recherche d'une commande pour le Louvre. Il n'existe pas d'œuvre, datée de Van Dyck, postérieure à 1639. Cette dernière année figure sur le portrait en pied d'Arthur Goodwin, au château de Chatsworth, et sur la belle effigie de la jeune comtesse de Portland, vêtue de noir et se détachant sur une tenture rouge, dans la Galerie de Darmstadt.

Deux mois n'ont pu certainement suffire à l'exécution de la commande de Ferdinand d'Autriche. Il est au contraire vraisemblable qu'en cas de réussite des démarches commencées à Paris, l'ensemble des travaux devait être réservé pour Anvers, où le peintre avait la certitude de trouver parmi les anciens élèves de Rubens des collaborateurs de premier ordre.

A ce moment, toutefois, aucun artiste n'avait chance d'être préféré au Poussin, et Van Dyck eut sans doute à se contenter de vagues promesses.

Le plus récent des biographes du maître, M. Jules Guiffrey, n'est pas éloigné d'admettre que les négociations motivèrent la présence de Van Dyck à Paris jusque vers la fin de 1641. Au début de novembre, en effet, nous le voyons solliciter un passeport pour retourner à Londres. Toutefois, si les négociations furent interrompues, — ce

que nous ignorons d'ailleurs, — elles furent reprises avec succès. Dans l'intervalle une lettre vient, à point nommé, nous tenir au courant des agissements et des intentions du grand peintre anversois.

A peine sera-t-il nécessaire d'insister sur l'importance de ce document qui, non seulement nous montre Van Dyck à l'œuvre en Angleterre jusqu'à une époque rapprochée de sa mort, mais précise la date d'une peinture connue et qu'il faut désormais envisager avec une quasi-certitude comme la dernière création de son auteur.

La lettre est écrite de Richmond au baron de Bréderode à La Haye par lady Jane Roxburgh, l'une des dames de la reine Henriette. Jean Wolfert de Bréderode, grand maître de l'artillerie au service des États, avait été l'un des ambassadeurs chargés par la République des Provinces-Unies, au mois de janvier, de solliciter la main de la princesse Marie d'Angleterre pour le jeune prince d'Orange Guillaume II, fils de Frédéric-Henri. Voici la lettre de lady Roxburgh :

« Monsieur,

» Je me tiens grandement vostre obligée de la peine qu'il vous a pleu prendre de m'écrire et encore plus, que me jugiez capable de vous prendre service en ce Pays. Je vous supplie de croire que je m'y emploierai avec toute sorte d'affection. Je n'eusse pas été si longtemps sans vous écrire, n'eust été que jay crue que mes lettres vous seroyent plus agréables, si elles estaient si heureuses d'accompagner le portrait de Son Altesse Royale. Mais le malheur m'en a tant voulu que Monsieur Van Dyck a presque toujours esté malade, depuis vostre départ de ce Pays, tellement que je n'ay pu avoir le portrait qu'il faisoit de Monsieur le Prince jusqu'à ceste heure. Mais il a promis asseurement à la Reyne qu'il aurait le vostre

prest, dans huict jours, et qu'il désirait le porter lui-même avec un autre qu'il faisoit pour Madame la princesse d'Auranges.

» Il est résolu de partir dans dix ou douze jours de ce pays pour le plus tard : Et en passant par l'Hollande, il vous donnera le portrait de Madame. J'espère que ceste vérité m'excusera de ce que jai esté si longtemps sans avoir faict response à vostre lettre et à m'acquitter de ma promesse.

» Croyez, Monsieur, que je puis manquer de pouvoir, mais jamais de volonté, en toutes occasions, de vous témoigner que je suis

» Monsieur,

» Votre humble et obéissante servante

» JANE ROXBROUGH.

» De Richemont, ce 13e d'aoust 1641 (1). »

Si le texte de cette lettre n'est pas très explicite en ce qui concerne l'identité du prince dont il est fait mention, il nous suffira de rappeler que Guillaume II passa les mois d'avril et de mai en Angleterre, et nous voyons qu'au mois d'août Van Dyck s'occupait du portrait de la princesse Marie, devenue, depuis le 12 mai, princesse d'Orange.

Dès lors, lorsque nous trouvons au Musée d'Amsterdam le groupe des jeunes époux, que l'arrangement, le choix des tonalités et la distinction générale des attitudes suffisent à ranger parmi les œuvres de Van Dyck, nous sommes en droit d'envisager cette peinture comme la dernière création achevée du peintre.

On vient de voir, en effet, que de l'achèvement du

(1) Cette lettre a paru en 1872 dans la revue hollandaise *De Navorscher*. Nous ne pensons pas qu'elle ait été reproduite.

tableau devait dépendre le départ de son auteur pour les Pays-Bas. Le séjour de Van Dyck en Hollande ne devant être que de très peu de durée, nous pouvons croire qu'il se trouvait à Anvers au mois d'octobre — à la Saint-Luc — et sera venu à Paris aux premiers jours du mois suivant.

Tout le monde connaît le billet adressé de Paris, le 16 novembre 1641, à M. de Chavigny [1] :

« MONSIEUR,

» Je voys par vostre très agréable, comme aussi j'entens par bouche du Monsieur Montagn l'estime et l'honeur que me faict Monseigneur le Cardinal. Je pleins infiniment le malheur de mon indisposition, qui me rend incapable et indigne de tant faveurs. Je n'aury jamais honeur plus désirée que de servir Sa Emi^tis^, et si je puis recuvrir mon salut, come j'espère, je feroy un voiagje tout exprès pour recevoir ses commandemens.

» Sependant je m'estime extrêmement redevable et obligé et come je me trouve de jour in jour pire, je désire con touta diligenza de me avanser envers ma maison en Engleterre, pour laquel donc je vous supplie de me faire tenir un pasport pour moy et cincq serviteurs, ma carosse et quatre sevaus, et m'obligerés infiniment d'estre vostre à jamais come je suis, Monsieur,

» Votre très humble et très obligé serviteur

» ANTO VAN DYCK [2]. »

Les craintes que pareille missive devait faire naître ne furent que trop tôt confirmées.

Dérision du sort! Le peintre atteignait au comble de

---

[1] JULES GUIFFREY, *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre.*

[2] La signature seule de cette lettre est de Van Dyck. Le texte prouve suffisamment que la plume avait été tenue par un Italien.

ses aspirations. Ces travaux si chèrement ambitionnés, sollicités en vain de la Cour d'Angleterre, il les tenait. Le roi d'Espagne, le roi de France consentaient à voir en lui le continuateur de Rubens, et la mort impitoyable lui dérobait les années qui devaient voir la réalisation de ses rêves d'artiste! Il était écrit que devant l'histoire Van Dyck serait le maître dont Reynolds a pu dire que, toutes choses considérées, il est le roi des portraitistes.

Van Dyck mourut à Londres le 9 décembre 1641, un mois, jour pour jour, après le cardinal-infant.

Le Maître aux Banderoles (¹).

Citer le Maître aux banderoles, c'est rappeler aussi un vaste ensemble d'études que tout rend estimables, hormis la précision. Il faut bien, au bout du compte, se rendre à l'évidence que notre savoir, en ce qui concerne les débuts de la gravure, se complique encore des plus graves incertitudes. Question d'archéologie, en même temps que question d'art. Cette recherche a donné naissance à un monde de travaux ingénieux dans lesquels tout semble acceptable pour étayer la fragilité des systèmes dont le défaut de sources écrites suffit à expliquer la possibilité. Aussi est-ce chose courante dans le domaine de l'iconographie, que la persistance à réfuter les vues antérieures aille de pair avec le zèle que l'on apporte à soutenir les siennes propres.

Dernier venu, le Dr Lehrs a eu ce privilège de pouvoir

(¹) Max Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen; ein Beitrag zur Geschichte des allesten Kupferstiches in Deutschland*, 1886; 36 pp. gr. in-4°.
Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1887, vol. 35, p. 446.

vaincre les difficultés semées sur sa route par le simple secours de preuves dont l'éloquence suffit à ruiner les systèmes les plus ingénieusement échafaudés. L'importance du Maître aux banderoles dans l'histoire de la gravure, n'est plus à démontrer. Datant une de ses pièces de 1464, il figure, dès lors, en première ligne parmi les primitifs, et nous nous sommes autorisés naguère de cette circonstance pour le montrer, — exemple jusqu'à ce jour unique dans l'histoire de la gravure, — reproduisant par le burin une œuvre de Roger Van der Weyden du vivant même de ce peintre fameux.

Certes il y a loin de là à élever le Maître de 1464 au rang de graveur habile. On pouvait toutefois, faisant la part des maladresses, peut-être attribuables à l'inexpérience d'un procédé récent, lui concéder des qualités d'invention et surtout d'initiative, sans perdre de vue que déjà Renouvier faisait connaître qu'un alphabet grotesque, celui précisément où figure l'année 1464, se borne à reproduire par le burin une série de compositions vulgarisées précédemment par la xylographie.

N'a-t-il pas semblé légitime, d'ailleurs, à certains iconographes, mis en présence de deux compositions similaires, de faire honneur de l'invention à celui des deux auteurs dont l'archaïsme était le plus apparent? En dépit d'appels à la prudence, partis de haut, on a vu, comme le fait observer Galichon, des iconographes de valeur déserter la cause du beau dans leur désir de triompher de l'inconnu, et l'on peut se dispenser de remettre en mémoire la controverse qui prit naissance à propos de l'exhumation d'une seconde planche des armoiries de Bourgogne, dont l'extrême faiblesse fut invoquée comme une démonstration d'autorité.

Nous nous trompons fort, ou le nouveau travail de M. Lehrs empêchera pour l'avenir les tentatives de cette espèce, et c'est à juste titre que l'auteur y inscrit comme

épigraphe l'observation de M. Alvin, un vétéran de l'iconographie : que l'archaïsme et la maladresse sont choses distinctes et qu'il faut se garder de confondre.

« Graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, et qui contribuent à ses progrès sans y gagner la moindre gloire », le Maître aux banderoles avait trouvé déjà en Renouvier un critique des plus sagaces. Tout en le jugeant dans un nombre restreint de productions, l'éminent iconographe semblait frappé de l'incohérence de ces œuvres.

Rien de plus frappant, sous ce rapport, que cette seconde planche des armoiries de Bourgogne dont il vient d'être question, dans laquelle M. Lehrs voit, sans conteste possible, la main du « Maître de 1464 » et dans l'ensemble décoratif, assurément fort remarquable, se mêle à une exécution tellement lâchée que des détails essentiels y seraient incompréhensibles sans le secours de l'œuvre type.

Malheureusement, les sources d'une administration de cette espèce ne se rencontrent que de loin en loin. Non seulement elles appartiennent aux plus hautes raretés iconographiques, mais encore elles sont très dispersées. Comme, avec cela, elles sont immobilisées, pour la plupart, dans les collections publiques, le rapprochement en est rendu pour ainsi dire impossible. Les bonnes photographies actuelles feront disparaître en partie ces inconvénients, et il faut saluer avec joie la constitution de la Société chalcographique internationale, laquelle a pour programme de nous fournir la reproduction des principaux incunables de la gravure.

Le service rendu par M. Lehrs en est plus évident, car son livre donne une signification précise à un groupe considérable de pièces qu'il y aurait un inconvénient sérieux à vulgariser sans l'avis restrictif fourni par ce travail. Très envahissant, le Maître aux banderoles a touché à tous les genres. Sans arriver dans aucun à être supérieur,

il emprunte à l'indécision de ses contours, comme à la disposition des ensembles et au choix des sujets, la captivante apparence qui, sachons-en convenir, est, pour une bonne part, dans l'intérêt que nous inspirent les choses du passé.

Au surplus, l'éducation de l'iconophile doit lui permettre de se soustraire à ces méprises, pour faire la part des défectuosités de forme, en faveur d'une supériorité d'intention qui, parfois, est la personnalité même d'un artiste. Chez le Maître aux banderoles, toutefois, l'absence de délicatesse native constitue une note vraiment caractéristique et, sous ce rapport, il peut se comparer le mieux à Israël de Meckenen, dont un nombre de planches, chères et recherchées encore à titre de curiosité, ne font que reproduire, en les dépouillant de tout leur charme, les œuvres de Martin Schöngauer.

Les plagiats de ce genre — M. Lehrs le démontre pièces en mains — constituent, d'une manière en quelque sorte exclusive, tout le bagage du Maître aux banderoles.

Récemment encore, M. le D[r] Lippmann a fait connaître par la voie de l'*Annuaire des Musées de Berlin,* une planche italienne du XV[e] siècle, qui, depuis, a pris place dans la première livraison de la Société chalcographique, en regard de sa reproduction par le Maître aux banderoles. M. Lehrs, de son côté, a été découvrir ce dernier dans la planche des armoiries de Bourgogne, s'attaquant à un Flamand encore indéterminé, et l'a retrouvé ensuite dans un *Crucifiement,* copiant le maître du *Saint Érasme* que, certainement, il faut ranger parmi les représentants les plus anciens de la gravure en métal.

Toutefois si la persévérante étude que nous venons de résumer aboutit à faire déchoir le maître de 1464 du rang qui lui était assigné jusqu'à ce jour, ses planches conservent une place importante parmi les curiosités iconographiques. Rarisimes, elles sont également fort anciennes, puisque

M. Lehrs lui-même est amené à croire que si le Maître aux banderoles a pu travailler jusqu'en 1480, peut-être au delà, certaines œuvres de son burin ont pu voir le jour en 1461. Empruntant, pour les rendre de la manière la plus imparfaite, tantôt des compositions entières, tantôt des plantes, des arbustes et des animaux déjà rencontrés ailleurs, son œuvre renferme un assez bon nombre de reproductions dont il reste à trouver les originaux. Dans cette catégorie se rangent plusieurs pièces de la *Passion* du maître au *Saint Érasme,* suite dont M. Lehrs n'a retrouvé que trois originaux et aussi, selon toute vraisemblance, la *Descente de Croix,* d'après Roger Van der Weyden.

Dans la notice que nous avons consacrée à cette estampe, dont la seule épreuve connue existe au Cabinet de Hambourg, des différences notables ont été relevées entre elle et le tableau. Le Maître aux banderoles en prenait à son aise, on le sait, avec les modèles de son choix. Néanmoins on retrouve, dans la *Descente de Croix,* des figures de larrons crucifiés, absentes dans le tableau de Roger Van der Weyden à Madrid et à Louvain, mais qui existent dans une répétition signalée par M. W. M. Conway au Musée de Liverpool et dans un volet à l'Institut Staedel à Francfort. Si donc la théorie de M. Lehrs, tendant à voir dans cette *Descente de Croix* la reproduction d'une planche antérieure, vient à se confirmer, le problème que soulève son existence ne sera pas élucidé, car il restera toujours à savoir par quelle voie le graveur s'est procuré la composition de Roger Van der Weyden rendue par son burin.

La question de date résolue, se présente celle de l'origine du graveur, assurément très fécond, sinon très méritant, qui fait l'objet de ce travail. Jugeant par les textes inscrits sur ces fameux philactères quand il emprunte sa désignation, M. Lehrs incline à lui donner une origine

westphalienne; M. Lippmann le croit plutôt Nurembergeois, à cause du nombre considérable de ses planches qui se sont retrouvées dans des ouvrages provenant de la cité d'Albert Dürer.

Plus importante à résoudre serait la question de savoir si l'imperfection des œuvres du maître doit lui faire refuser la qualité de peintre. C'était l'avis de Renouvier, et, très certainement, la barbarie des estampes publiées par M. Lehrs suffit à l'imposer. N'attachons point dès lors une importance majeure aux mots : *in spectators pictor,* inscrits près d'une figure de moine sur l'estampe de la *Roue de Fortune* (Pass. 48), comme indicative de la personnalité du maître. M. Lehrs s'en autorise pour croire que le graveur de 1464 appartiendrait à une catégorie de copistes religieux, dans le genre de celle mentionnée par M. Alvin dans sa dernière notice sur les armoiries de Bourgogne. La supposition n'a peut-être rien d'inacceptable, mais elle conduit à faire observer la fragilité des digues qui protègent, contre l'envahissement de l'hypothèse, le petit coin de terre conquis par notre auteur.

Qu'il nous soit permis, à notre tour, d'insister sur l'invraisemblance d'un voisinage très proche du copiste, qui se révèle dans les œuvres du maître de 1464, des lieux d'émission des originaux dont il approvisionne son imagerie. Le contraire eût tout naturellement mis en relief et ses plagiats et sa médiocrité. A moins, toutefois, que ces produits d'ordre inférieur n'aient eu pour destination de répondre aux demandes de la partie du public, la plus nombreuse, mais également la plus facile à satisfaire. Questions que notre ignorance actuelle de la matière oblige à laisser irrésolues. En attendant qu'on nous dise quelle place tenaient dans les préoccupations des foules ces premières productions du burin, c'est encore leur étude qui nous fournira les plus utiles informations.



METSYS (QUENTIN). — HÉRODIADE.

QUENTIN MATSYS [1]

Ces pages ne sont pas écrites pour remettre en évidence un oublié de l'histoire; les recherches modernes n'avaient rien à ajouter à la célébrité du « forgeron d'Anvers ». Vingt fois reprises au cours du présent siècle, à peine nous donnent-elles un mince faisceau de renseignements, plus curieux encore pour la plupart que vraiment démonstratifs. Bon gré mal gré, il en faut revenir aux vers de Lampsonius écrits pour l'image gravée du peintre, et bien avisés les poètes et les romanciers qui en ont fait leur profit avant que le scepticisme du jour vînt déclarer sans valeur le *pictorem me fecit amor,* avec tout le surplus de la traditionnelle histoire du maître. Tout, jusques et y compris la charmante fontaine du Marché-aux-Gants, sur laquelle s'ouvre le grand portail de Notre-Dame d'Anvers.

Prenons le catalogue du Musée, il nous dira, sans plus de façons, qu'aucune des versions plus ou moins poétiques sur le changement de profession de Quentin ne mérite d'être acceptée pour véritable.

Nous n'irons pas en appel contre ce verdict. Au point de vue de l'art, qu'importent, en somme, les légendes? Reconnaissons pourtant qu'il est désagréable de devoir récuser la valeur des sources anciennes, de se laisser dire que trente ans après la mort d'un homme, décédé en 1530,

---

(1) La tradition populaire dit *Metsys.* Le maître a signé ainsi son tableau de Louvain. L'inscription à la Gilde de Saint-Luc, de même que le portrait publié en 1572, donnent *Massys.* Le tableau du Louvre est signé *Matsys.* C'est ainsi encore que signait Jean, le fils de Quentin. Nous avons cru devoir nous rallier à cette dernière forme, la plus généralement admise de nos jours.

Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1888, 2e période, vol. 37.

on n'en savait pas plus long à son endroit que de nos jours. Mieux encore, qu'on en savait moins long, car c'est bien ainsi que l'entend la science contemporaine.

Il n'est point douteux, pour ce qui concerne Van Mander, que, de son temps, la tradition première — celle qui attribuait à l'amour seul le changement de profession de Quentin — avait grandement perdu de son autorité. A sa place, le minutieux investigateur nous apporte une nouvelle et charmante version, la même que Conscience a si heureusement utilisée. A l'en croire, ce fut pendant une grave maladie, en coloriant des images, que le batteur de fer sentit se révéler sa vocation d'artiste. L'histoire est peut-être inventée, elle a du moins pour elle le mérite de la vraisemblance. Colorier des images était, au XVe siècle, une vraie profession, et certains artistes y excellèrent, à en juger par les spécimens qui sont presque des miniatures et que conservent les bibliothèques.

Reste une dernière légende, éditée d'abord par Fickaert en 1648 et reprise, après dix ans, par un peintre-restaurateur obscur, Alexandre Van Fornenbergh. Celle-ci, pour absurde qu'elle soit, n'en est pas moins restée populaire au pays flamand. Matsys aurait révélé son savoir artistique en peignant, sur un tableau, fraîchement terminé par le père d'une fille qu'il recherchait en mariage, et qui voulait un peintre pour gendre, une mouche si admirablement imitée, que le vieillard la prit pour réelle et tint pour pleinement suffisante la preuve de talent fournie par le jeune homme. Sur la foi de ce conte, on va, de génération en génération, se montrant, au Musée d'Anvers, la gigantesque abeille posée sur la cuisse d'un des monstres infernaux de la *Chute des anges* de Frans Floris. « La mouche de Quentin Matsys », dit-on aux crédules touristes.

Acta est fabula! Laissons là ces historiettes. Aussi bien ne les rappelons-nous que pour mieux faire voir la déplorable insuffisance des sources en ce qui concerne

l'origine du plus glorieux des précurseurs de Rubens.

Parler d'origine, hélas! c'est donner en plein dans la vieille controverse sur le lieu de naissance du maître. Nos amis d'Anvers et de Louvain s'y sont montrés les valeureux champions des droits de leur ville. Disons pourtant que si Anvers a pas mal démoli, Louvain a quelque peu édifié, et c'est encore de là, au bout du compte, que nous viennent les seuls documents sérieux concernant notre artiste.

Exclure Matsys de l'école d'Anvers, personne n'y songe. Ce serait, jusqu'à preuve du contraire, écrire fort mal l'histoire. Nous doutons qu'on l'écrive mieux en cherchant querelle aux vieux auteurs qui, à l'exemple de Guichardin, donnent à l'illustre peintre de l'*Ensevelissement du Christ* la ville de Louvain pour patrie. Guichardin, avant d'écrire, a dû se renseigner. On peut bien croire que l'opinion était courante de son temps, que Matsys n'était point né à Anvers où, comme le fait remarquer M. Van Even, le gentilhomme florentin s'était fixé dès l'année 1550. Il y demeurait depuis bien des années quand parut sa fameuse *Description des Pays-Bas,* certainement une période de temps plus que nécessaire pour être au fait des choses locales. Circonstance à noter aussi, le livre parut à Anvers, les épreuves y passèrent par des mains nombreuses avant d'arriver au public. Anvers, où il eut des traductions, des réimpressions multiples, personne ne se serait avisé de signaler l'erreur si facile à constater pour des contemporains! C'est à peine croyable.

Des autorités de quelque valeur avaient du reste corroboré l'assertion de Guichardin. Jean Molanus, docteur et professeur de l'Université de Louvain, écrivait, dès l'année 1575, que Matsys était natif de cette ville. Témoignage suspect, dit le catalogue du Musée d'Anvers, parce qu'il est impossible de juger sur de simples extraits soit la valeur, soit même l'authenticité d'un manuscrit. Ce qui

n'empêche que, dès l'année 1863, M. Théodore Van Lerius, un Anversois très épris des choses locales, s'était prononcé catégoriquement en faveur de l'origine louvaniste [1].

Dans ces dernières années, quelques faits positifs ont été recueillis. Jean Matsys, forgeron désigné par les fervents de la thèse anversoise comme le père du peintre, n'eut de sa femme, Marguerite Van den Eynden, aucun fils du nom de Quentin [2].

Un investigateur, dont la réputation n'est plus à faire, M. Léon de Burbure, a l'extrême amabilité de nous mettre sous les yeux un acte passé devant les échevins d'Anvers en 1475, et duquel ressort que Jean Matsys, forgeron à Anvers, était déjà décédé en 1465; que Josse, également forgeron, était fixé à Louvain en 1475; que Gilles, vannier, habitait Herenthals, localité de la Campine anversoise; et qu'enfin Barbe, épouse de Henri Doerne, vivait au même lieu. Il résulte de la pièce que tous les Matsys, tant ceux d'Anvers que ceux de Louvain et d'Herenthals, tour à tour mentionnés par MM. Van Even et Génard, étaient issus d'Henri Matsys; que, seul, pourtant, Josse, le forgeron, envisagé de tout temps par M. Van Even comme le père du peintre, habitait Louvain.

De plus, c'est devant le magistrat de cette dernière ville que Quentin déclare (ceci résulte des recherches de M. Van Even) être âgé de 28 ans en 1494. Renseignement précieux, car la date de naissance du peintre ainsi fixée à l'année 1466, il s'ensuit qu'à l'époque de son inscription à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, il comptait à peine 25 ans, ce qui nous rapproche de ses années d'apprentissage.

---

(1) Le manuscrit de MOLANUS : *Rerum Lovaniensium Libri XIV*, a été publié par M. DE RAM sous le titre : *Les quatorze livres de l'Histoire de la ville de Louvain;* 2 vol. in-4°.

(2) J.-J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 41.

Dès le 4 avril 1491, la veuve de Josse Matsys avait procédé, toujours devant le magistrat de Louvain, à l'émancipation de ses trois enfants, encore mineurs, et parmi ceux-ci Quentin figurait en première ligne.

M. Van Even suppose que le départ de la famille suivit de près cette formalité; ce point doit rester indécis.

Quant à faire deux personnages du Quentin, fils de Josse Matsys et du peintre inscrit à la Gilde d'Anvers, on nous permettra de trouver que c'est pousser loin l'ingéniosité. Un tel luxe de suppositions ne fortifie pas une cause.

En prenant place parmi les confrères de la Gilde, Matsys n'y est point soumis au stage réglementaire. Il est tout d'abord classé parmi les maîtres. « En l'an de grâce M.CCCC et XCI, furent régents Antoine Van der Heyen et Jean Vinck. Reçus francs-maîtres Roland Van Gulpen, Josse de Bruges, Pierre Dysere, Jacques de Santvliet, Quentin Matsys et Jean Dewolf », noms parfaitement ignorés, à l'exception de celui de notre artiste. Reste à savoir si les Van Gulpen et consorts étaient peintres ou simplement artisans relevant de la Gilde.

Pour pouvoir aspirer à la franchise, il fallait, aux termes des règlements établis, avoir travaillé quatre ans sous un maître. Dispense pouvait toutefois être accordée au « bon compagnon » que ses confrères jugeraient digne de maîtrise immédiate. Ce fut sans doute de cette disposition que bénéficia notre Matsys, soit qu'un maître étranger à la Gilde eût dirigé ses études, soit, comme l'assure Van Mander à l'appendice de son *Livre des Peintres,* qu'il n'eût appris chez personne.

Chose certaine, à la date de 1491, le nom de Matsys est nouveau dans les annales de l'art flamand, et si haut que l'on remonte, aucun maître anversois ne signale l'ex-forgeron parmi ses élèves. En conclurons-nous qu'il s'est formé lui-même, acquérant d'instinct les hautes qualités

par lesquelles il se signale à l'admiration de ses contemporains et de la postérité? Pourquoi pas? Les plus grands artistes sont d'ordinaire ceux qui se sont formés eux-mêmes. Tout au plus admettrions-nous l'influence de l'exemple; car sans tradition, on peut le dire, il n'y a point d'art.

Quelle était, en 1491, la situation artistique d'Anvers? C'est difficile à dire. Commercialement, la ville n'avait qu'une importance secondaire, et nul ne prévoyait, sans doute, qu'en moins d'un demi-siècle, son port serait le premier de l'Europe.

Dans la peinture, Anvers n'occupait, selon toute vraisemblance, qu'un rang effacé à côté des villes de la Flandre, du Brabant, du Tournaisis, où tant de glorieux monuments parlent de puissance communale, et où s'étaient illustrés les Van Eyck, les Van der Goes, les Van der Weyden, les Bouts, les Memling, pour ne citer que ces seuls noms.

A Anvers, en 1461, la Gilde comptait à peine vingt peintres, et peu d'années plus tard, lorsque le magistrat établit un lieu distinct pour la vente des tableaux, les Bruxellois furent admis à y étaler leurs « marchandises » au même titre que les Anversois, ce qui n'implique qu'une production locale restreinte [1].

Qu'il y eut parmi les peintres associés à la Gilde de Saint-Luc des praticiens de valeur, c'est à peine douteux. Remarquons cependant que l'histoire ne révèle le nom d'aucun d'eux à propos d'une œuvre importante, même disparue. Tout au plus s'agit-il de peindre des bannières, des écussons, de décorer des véhicules; Matsys lui-même, nous n'apprendrons à le connaître que près de vingt années après la date où son nom apparaît pour la première fois dans les annales artistiques.

---

[1] Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 53.

Quelques auteurs pensent qu'un si long intervalle s'explique par le séjour du peintre à l'étranger. Hypothèse gratuite, que certainement ne fortifie pas la nature des œuvres les plus fameuses du grand artiste. Pour être ce qu'il fut, l'exemple des Flamands avait pu suffire. D'ailleurs il reçut des élèves à Anvers même, avant la date où nous connaissons de ses œuvres. En 1495, c'est Adrien; en 1501, Guillaume Meulebroeck ; en 1504, Édouard Portugalois (peut-être un Portugais); en 1510, Hennen Boekmackere. Il semble donc absolument probable qu'à dater de l'époque de son admission à la Gilde, Matsys continua d'habiter Anvers, de s'y livrer aux travaux de sa nouvelle profession. Comme forgeron, il ne relevait pas de la corporation artistique, bien que sans doute l'auteur présumé du puits historique eût les titres les plus sérieux à marcher de pair avec les vitriers et les relieurs qui eux-mêmes frayaient d'égaux avec les peintres et les sculpteurs.

Dès avant le jour où devaient naître du nouveau récipiendaire les pages éminentes sur lesquelles se fonde sa renommée, la Flandre avait vu le silence envahir ses villes naguère si florissantes. Bruges, déchue de sa grandeur commerciale, allait cesser bientôt d'illuminer le monde de sa splendeur artistique et dans Anvers devait se produire ce fait prodigieux, de la rencontre des plus illustres représentants de l'art du Nord : Albert Dürer, Lucas de Leyde, Mabuse, Matsys, Patenier.

On avait vu, en 1468, les principaux peintres flamands se réunir à Bruges en une sorte de congrès [1]. Il ne s'agissait point sans doute d'une réunion de cette espèce. Le rapprochement à Anvers des grands artistes que nous venons de citer était probablement accidentel. On ne peut

---

[1] Alexandre Pinchart, *Un Congrès de peintres en 1468* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* 3e série, t. I, p. 360).

s'empêcher toutefois d'en faire ressortir l'importance au point de vue de l'unité de principes qu'il accuse.

Bien que déjà perdue dans la surcharge ornementale, l'architecture gothique comptait encore des maîtres; il en fut exactement de même pour la peinture. Dégagée des conventions adorables, en même temps que de la raideur des primitifs, elle eut ce privilège de trouver dans quelques hommes de haute race les représentants d'un système où la liberté du geste, la puissance de l'expression, le naturel et parfois la grâce de l'attitude se renforcent d'une technique merveilleusement complète. A de tels maîtres il ne suffira plus, pour dire toute leur pensée, de la patiente interprétation du détail. Outre la transcription presque effrayante de réalité des traits d'un visage, ils se plairont à souligner la trace des mouvements de l'âme, évitant à peine la caricature dans leur recherche de l'expression, devenue vraiment la loi de l'époque.

Martin Schöngauer, entré l'un des premiers dans la voie nouvelle frayée par Léonard de Vinci, devint, par ses estampes, le promoteur d'une révolution dont l'influence se fit sentir jusqu'en Italie. M. E. Galichon, dans son beau travail sur le maître de Colmar [1], n'hésite pas à le comparer à Rembrandt lui-même dans l'art d'animer les foules.

Une impulsion nouvelle et non moins puissante fut donnée par Albert Dürer, dont les planches avaient de bonne heure pénétré dans les Pays-Bas. Lucas de Leyde ne fut point des derniers à subir leur influence, particulièrement sensible dans les œuvres de Jacob Cornelisz, grandement loué déjà par Van Mander, et que les études de M. L. Scheibler ont plus récemment mis en relief comme peintre [2]. La précieuse *Nativité* du Musée de Naples

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, pp. 257 et suiv.

(2) *Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam*, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, 1882, p. 13.

nous apparaît aujourd'hui encore sous le monogramme faux d'Albert Dürer et le millésime 1512. Comme dans la *Madone* de Palerme, décrite et déterminée par le professeur A. Springer [1], on retrouve ici des groupes d'anges, extraordinairement voisins par le caractère et la physionomie de ceux introduits par Dürer dans ses compositions, plus spécialement dans la *Vie de la Vierge*.

Mais bien au delà du dessin, l'esprit général des conceptions atteste le courant nouveau, si bien caractérisé par Fromentin [2] et que l'on a trop volontiers confondu avec l'italianisme. Sans doute l'action de celui-ci ne va point tarder à se faire sentir; en attendant, il n'est point facile, en présence de certaines œuvres de Mabuse et de Bernard Van Orley, de se prononcer pour une origine antérieure ou postérieure au passage de leurs auteurs par l'Italie.

L'*Adoration des rois,* à Castle Howard, le *Saint Luc,* à Prague, chefs-d'œuvre incontestés de Mabuse, et le triptyque des *Œuvres de miséricorde* de Van Orley, au Musée des Hospices d'Anvers, procèdent en droite ligne de l'ancienne école. L'exécution en a conservé la délicatesse, la disposition et la symétrie, et pourtant l'esprit novateur y pénètre de toutes parts.

L'efflorescence ornementale n'attend qu'un prétexte pour se donner carrière; ses envahissements iront jusqu'à troubler l'unité des scènes. Le bronze et l'or seront prodigués jusque dans l'architecture bizarre et impossible enfantée par l'imagination des peintres. Dans les sujets les plus austères, des génies de métal se balancent dans les guirlandes, ou se déroulent sur les frises en joyeuses théories. Le Christ sort glorieux d'un sépulcre orné de bas-reliefs, et non loin de Lazare ressuscité gît une pierre tombale surchargée des plus fantastiques sculptures. Dans les *Épreuves*

---

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1888, p. 25.
(2) *Les Maîtres d'autrefois.* Paris, 1887, 3e édit., p. 20.

de Job, Van Orley trouve prétexte à une véritable accumulation de richesses; il va jusqu'à transformer en un bas-relief de bronze le *Triomphe de César* de Montegna, pour l'accommoder à sa capricieuse architecture.

« Comme le dit Fromentin, si le fond subsiste, quelque chose est changé. Le style est nouveau, le mouvement s'empare des mises en scène, un soupçon de clair-obscur commence à poindre sur les palettes; les nudités apparaissent dans un art jusque-là fort vêtu et costumé d'après les modes locales; la taille des personnages grandit, les groupes s'épaississent, les tableaux s'encombrent, la fantaisie se mêle aux mythes, un pittoresque effréné se combine avec l'histoire (1). »

Non moins qu'aux autres maîtres, ces observations s'appliquent à Quentin Matsys. Certes il s'appuie sur la tradition; la nature ne lui apparaît point encore dégagée du souvenir de ses devanciers, de l'onction de Memling, — encore vivant à l'époque où lui-même prend place parmi les peintres, — de la symétrique rigidité de Roger Van der Weyden. Quelle erreur, pourtant, de voir en lui un fanatique du passé, impénétrable au progrès jusqu'à rester stationnaire, jusqu'à repousser comme superflue, sinon corruptrice, l'accession des sources nouvelles d'étude que d'autres auront puisées dans la contemplation des œuvres du Pérugin, de Léonard ou de Raphaël! Pareille thèse est en contradiction formelle avec son œuvre, quelque peine que l'on éprouve à y opérer un classement méthodique.

Du reste, voici, d'après Fornenberg, la description de la principale pièce de la maison du peintre. Elle nous met en présence d'une décoration absolument conforme au goût du temps. « C'est », dit l'auteur, « une frise com-

---

(1) *Les Maîtres d'autrefois,* p. 20.

mençant aux fenêtres et finissant à l'angle opposé. Elle se compose d'une série de compartiments de forme ronde et ovale, de banderoles, de grotesques, de festons au milieu desquels se jouent des génies, le tout en camaïeu. A droite en entrant, les colonnes impériales avec la devise : *Plus oultre,* supportées par des génies. Dans l'angle opposé, du côté de la cheminée, au haut bout de la pièce, au-dessus de l'endroit où se met la table, une galerie en perspective avec quatre joueurs de flûte figurés au naturel. »

Fornenberg ajoute que ces peintures, endommagées déjà de son temps, étaient parmi les dernières de leur auteur, et datées de 1528.

Donc voici Matsys, quelque lenteur qu'il y ait pu mettre, finissant par se rallier aux principes de la Renaissance, et, très certainement, la gravité de ses pages religieuses ne donne point le change sur la libre allure de ses sujets profanes.

Éminent portraitiste, il se débarrassera de toute contrainte dans une branche où ses contemporains, maniéristes endurcis dans leurs sujets de la légende, aiment à affirmer leur amour du réel.

L'école d'Anvers, à défaut de liens historiquement prouvés avec les maîtres du moyen âge, se révèle assez précisément dans les bois de certains livres publiés avant la fin du XVe siècle. Gérard Leeu, venu de Gouda en 1485 pour exercer à Anvers son métier d'imprimeur, ne tarda pas à donner des volumes parfois illustrés d'une manière remarquable. Sa *Vie du Christ,* de Ludolphe le Chartreux : *Dat Boeck avn den leven ons heeren Jhesu Christi,* imprimée en 1488, renferme des planches dont les auteurs nous sont malheureusement inconnus, mais dont le style n'est pas sans analogie avec celui de Matsys.

Sous un procédé encore maladroit se révèle une science de la composition et un style vraiment remarquables.

Dans son étude sur les « tailleurs de bois » aux Pays-Bas, M. W. M. Conway [1] se montre chaleureux appréciateur de certaines figures insérées dans les livres de Leeu et propose plus spécialement à notre admiration un Christ que l'on rencontre aux premières pages de l'édition de 1488 de Ludolphe le Chartreux.

La figure nous apparaît sous un portique orné de colonnettes et d'écoinçons encore gothiques. Elle se détache sur un fond de tenture semé de larges fleurons dans le goût de l'époque. Le Christ se présente avec une dignité d'attitude et une noblesse de traits peu fréquentes dans les travaux de cette espèce parus en Flandre. C'est surtout par sa sveltesse que la figure contraste avec la lourdeur des personnages introduits dans les livres antérieurs de Gérard Leeu. Le progrès est relatif, sans doute. L'art italien, en pleine possession de toutes ses grandeurs, de toutes ses beautés, est encore ignoré des obscurs collaborateurs d'un libraire anversois. Pourtant l'interprétation libre et franche de la nature a revendiqué ses droits. Nous en trouverons la pleine expression dans les œuvres de Matsys. L'heure du réveil a sonné.

Bien qu'il pût suffire à la gloire du maître d'avoir créé les deux pages éminentes de la *Généalogie de sainte Anne* et de l'*Ensevelissement du Christ,* on s'étonne de le trouver si peu mêlé au mouvement de son époque. A Anvers même il ne remplit aucune fonction dans la Gilde de Saint-Luc, où cependant le titre de doyen était fréquemment attribué à de fort obscurs confrères. Les comptes ne disent point non plus qu'en dehors d'Anvers et de Louvain son talent ait été mis à contribution. On ne nous dit point davantage qu'il ait, à aucun moment de sa carrière, travaillé pour les princes ou les gouverneurs des Pays-Bas.

---

(1) *The woodcutters of the Netherlands.* Cambridge, 1884, p. 80.

Nous ne voyons même pas que les municipalités d'Anvers ou de Louvain se soient intéressées d'une manière quelconque aux commandes qui devaient donner naissance aux créations maîtresses du grand peintre. Tout cela est étrange et peu fait pour nous aider à reconstruire un œuvre qui certainement ne se limite pas aux quelques pages conservées par les Musées.

Il est bon de se souvenir, toutefois, qu'au moment où Matsys apparaît sur la scène artistique, Memling est au déclin de sa carrière, et que Gérard David, nouveau venu à Bruges, produira pendant plus de trente années encore des merveilles de délicatesse qui pourront le faire confondre parfois avec Jean Van Eyck lui-même. Il est dès lors peu probable que le forgeron d'Anvers ait tenu dès l'abord à donner une direction nouvelle aux préférences de la foule. Son œuvre n'est pas à ce point homogène, qu'il n'y faille chercher une gradation, d'ailleurs appréciable. Van Mander va même jusqu'à parler de « l'ampleur » de ses procédés à propos de l'*Ensevelissement*.

La remarque nous paraît à peine sérieuse. Et pourtant la peinture, comme l'envisage Matsys, n'est plus faite seulement pour le plaisir de qui la voit de près. Si scrupuleuse que soit encore sa technique, c'est à distance d'abord qu'il nous convie à la juger, et nul doute alors que ses combinaisons d'effet ne soient vraiment originales et plutôt intuitives que fondées sur un savoir méthodiquement et laborieusement acquis.

Deux peintures du Musée d'Anvers, une tête du *Christ* et la *Vierge en prière* [1], se rangent, autant par l'esprit que par la facture, parmi les œuvres les plus anciennes du peintre. Ce qu'elles doivent visiblement au souvenir des grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*, n'affaiblit en

---

[1] Nos 241 et 242 du catalogue de 1874.

rien le cachet personnel qui les distingue et leur assigne une importance première dans l'œuvre du peintre.

Certes, après tant de pages glorieuses issues du pinceau flamand, c'est peu de chose pour s'imposer à notre attention que deux simples têtes. Il n'y a ici ni puissant effet de couleur, ni prodigieuse interprétation d'accessoires, ni mystique allégorie; toute la puissance résulte de l'expression : le reste demeure en sous-ordre. Or, c'est là chose neuve dans une école hier encore si soucieuse de tout dire, de tout montrer, si peu apte aux sacrifices. On voit que nous sommes moins loin qu'il ne semblait d'abord de l'observation de Van Mander.

Que Matsys ait idéalisé ses types, c'est peu contestable. On dirait le Christ inspiré de quelque modèle féminin, tant les traits ont d'identité avec ceux de la Vierge. Le nez est droit, fin, allongé; la distance est relativement grande qui le sépare d'une bouche aux lèvres minces et fières. Le menton est particulièrement frappant par sa petitesse. Matsys a eu de tout temps une affection particulière pour ce type.

Comme le dit M. Rooses [1], ce Sauveur au regard à la fois doux et ferme est bien le souverain juge. Involontairement, à le considérer, la pensée se reporte vers le Jupiter antique, dans lequel, précisément, la majesté s'allie à la douceur en égale mesure. La chevelure et la barbe ne sont pas traitées par grandes masses; le peintre s'en tient à la minutie des gothiques, et leur finesse s'allie avec la pureté de ligne d'un visage que jamais ne semble avoir effleuré la plus légère des préoccupations humaines.

Le nombre est considérable de ces têtes du Christ. Il en est à Bruges, à Londres, au Musée Correr, à Venise, à Berlin, à Munich et ailleurs. On peut y ajouter encore la

---

[1] *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 88.

Sainte Face, du Musée d'Anvers, que nous reproduisons ici. Mais aucune n'égale en simplicité et en noblesse la peinture dont nous parlons. La facture est d'ailleurs typique; c'est à peine un frottis. Les chairs, uniformément rosées, se renforcent de quelques ombres étroites et minces; les reliefs sont exprimés par quelques traînées blanches, presque un système d'enfant.

Autant que le reste, le fond vert-olive où s'enlèvent les rayons d'or symétriques, appartient à la vieille école, et il en est de même des orfrois, de l'agrafe, du crucifix d'or et de perles qui se détachent sur la draperie d'un rose clair. Aux extrémités des deux branches visibles de la croix, le peintre a représenté les emblèmes des évangélistes : l'ange de saint Mathieu, le bœuf de saint Luc. Il n'est pas défendu de voir dans la présence de ce dernier emblème un rapport quelconque avec la Gilde des peintres.

La corporation possédait plusieurs œuvres de Matsys, notamment un portrait, qui ne disparut qu'à l'époque de la Révolution française et ne parvint jamais au Louvre [1].

La Vierge, qui sert de pendant au Christ, lui est nécessairement contemporaine. Il y a identité absolue de grandeur, de facture et d'effet. Sa place normale est à la droite du Christ qu'elle semble implorer, les mains jointes.

A quelque point de vue qu'on l'envisage, cette madone aux cheveux d'or est une des créations les plus suaves de l'école flamande. Sa beauté réside moins dans une perfection idéale abstraite — elle est au contraire absolument humaine — que dans la grâce pudique du maintien, dans la douceur pénétrante du regard, dans la délicieuse expression de la bouche délicatement entr'ouverte. Nous avons le bonheur d'en pouvoir mettre sous les yeux du lecteur

---

(1) C'est le profil gravé par Wiericx pour le recueil dont Lampsonius écrivit le texte : *Pictorum aliquot Germaniae inferioris effigies.*

une admirable gravure de M. Gaujean, digne, à tous égards, de l'œuvre originale.

Descamps, qui n'était pas au-dessus des idées de son époque, c'est-à-dire qu'il était peu sensible aux attraits de l'art gothique, n'hésite pas à dire que certaines des têtes de la *Généalogie de sainte Anne* sont dignes de Raphaël. Le rapprochement n'est pas forcé. Matsys, qui n'y songe point, est certainement plus près de l'esprit raphaélesque qu'aucun des romanistes [1] contemporains ou postérieurs.

A n'en pouvoir douter, le peintre s'est appliqué de tout son être à rendre, dans la *Vierge en prière,* les traits gracieux du modèle et la délicatesse d'un teint particulier aux rousses. La légende aura mille fois tort; on ne nous défendra pas de deviner ici l'image de la femme aimée, on ne nous interdira pas surtout le droit de lire la mystérieuse et souveraine puissance de l'amour sur une âme d'artiste. Au surplus, cette Vierge, nous la connaissons bien. A maintes reprises elle apparaîtra dans l'œuvre du maître. C'est elle, un peu moins jeune, qu'il place dans la *Généalogie de sainte Anne;* elle encore que nous retrouvons à Londres, plus avancée en âge, mais non moins touchante dans ses supplications maternelles que dans sa virginale beauté.

Si grande que soit notre ignorance des débuts du maître, on peut envisager comme appartenant à sa jeunesse certaines têtes de vieillards dont Fornenberg signale l'existence chez quelques amateurs flamands. Les motifs ne manquent pas pour ranger dans la même catégorie le fameux *Saint Jérôme,* si souvent répété et où Matsys, comme d'autres peintres, trouve l'occasion de faire montre de son aptitude à rendre les têtes énergiques et les mul-

---

(1) Il y avait à Anvers une confrérie de ce nom; elle se recrutait parmi les artistes qui avaient fait le voyage de la Ville éternelle.

tiples accessoires d'une chambre de travail : parchemins, livres, chandeliers, etc.

Selon Waagen, le prototype du *Saint Jérôme* ferait partie de la collection d'Arrache à Turin. Toutefois, au cours de ses recherches sur l'art flamand en Espagne et en Portugal, M. Justi a relevé dans les inventaires de l'Escurial une mention précieuse, sous la date du 15 avril 1574 : « Maestre Cohynthin. Tabla. S. Geronimo con el dedo sobre una calavera (1) ». Ce tableau fait actuellement partie du Musée de Madrid et fut donné à l'Escurial par le célèbre statuaire et médailleur Jacopo da Trezzo. Le P. Siguenza déclarait tenir de lui-même que la peinture était d'un forgeron d'Anvers, et l'une de ses premières œuvres. Ce qui achève de rendre l'indication particulièrement intéressante, c'est que Trezzo la rapporta sans doute lui-même des Pays-Bas, où il avait séjourné en 1554 (2).

Saint Luc, plus encore que saint Jérôme, fut en faveur auprès des peintres du moyen âge et de la Renaissance. Pour eux il est tout légitime que l'évangéliste s'efface derrière le peintre. Matsys est au nombre des maîtres qui ont représenté le patron des artistes accomplissant sa pieuse mission. M. Van den Branden assure que ce fut par respect autant que par gratitude envers la Gilde et pour orner son local (3). Le tableau a disparu. Nous ne croyons pas nous tromper en retrouvant son souvenir dans une gravure d'Antoine Wiericx, décrite sous le n° 484 du catalogue de M. Alvin.

Un simple coup d'œil jeté sur la planche de Wiericx suffit à nous dire que le peintre est toujours puissamment enchaîné par la tradition. N'était le trône, orné de motifs empruntés à la Renaissance, on pourrait se croire en

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, p. 95.

(2) ALEXANDRE PINCHART, *Histoire de la gravure des médailles en Belgique depuis le XVe siècle jusqu'en 1794*. Bruxelles, 1860, p. 15.

(3) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 80.

présence d'une peinture datant de la première moitié du XVe siècle. La Madone se perd dans un amoncellement de plis assurément cherché, et les cassures de l'étoffe, à moins d'exagération chez le graveur, nous reculent jusqu'aux créations de Van der Weyden.

Le *Saint Luc* n'en est pas moins une figure grave et noble, de fort belle conception. L'évangéliste s'est mis à genoux devant la Vierge pour procéder à son travail dans cette attitude plus respectueuse que commode. S'il dessine de la main gauche, à peine faut-il faire observer que c'est par une maladresse du graveur qui a omis de retourner son dessin. Le tableau, s'il se rencontre jamais, sera en sens contraire.

Dire quelles étaient ses dimensions serait chose difficile. Nous nous bornons à faire observer que si les grands tableaux sont plus exposés aux détériorations que les petits, leur souvenir, en revanche, a plus généralement survécu. Nous en concluons que le *Saint Luc* de Matsys était de grandeur moyenne.

Aux premières heures du XVIe siècle, on voit un moment se dissiper les ténèbres qui environnent la vie du grand peintre. Si Anvers et Louvain se disputent l'honneur d'avoir vu naître le glorieux artiste, devant l'histoire les deux villes concourent, à un titre égal, à sa renommée. Le lecteur sait, en effet, que ce fut pour une chapelle de confrérie de l'église Saint-Pierre à Louvain que fut créée la *Généalogie de sainte Anne;* il sait aussi que le vaste triptyque de l'*Ensevelissement du Christ,* commandé par les menuisiers d'Anvers, orna d'abord l'autel de leur corporation à Notre-Dame. Les corps de métiers de la ville avaient là leurs autels, adossés aux piliers de la grande nef, chacun, cela va de soi, orné d'une œuvre d'art ayant pour objet de glorifier le patron de la confrérie.

Comme sur presque tous les points de la carrière de Matsys, la controverse s'est engagée quant à l'ordre de

succession de ses deux principales œuvres. Qu'elles se soient suivies de près, c'est absolument démontré. La signature même du maître, sur le volet du tableau de Louvain, *L'Offrande de sainte Anne,* est suivie de la date 1509.

On s'était d'abord adressé, paraît-il, à deux sculpteurs louvaniens, Van Kessel — un nom célèbre dans l'art flamand — et Peterceels, puis, en 1503, à un sculpteur d'Anvers, dans le dessein d'obtenir un de ces retables grandioses qui font l'orgueil de tant d'églises du Nord. Le prix énorme que devait coûter l'œuvre, peut-être aussi le changement de direction qui s'opérait dans le goût du public firent rompre le contrat. Ceci se passait en septembre 1508. C'est donc postérieurement à cette date que l'on eut recours au pinceau de Matsys [1].

La commande du tableau d'Anvers eut lieu la même année. Toutefois l'œuvre ne vit le jour qu'en 1511, ce qui n'a rien que de naturel, vu son importance. L'auteur jugea sans doute devoir y consacrer un espace de trois ans, car le contrat stipule que le prix de 300 florins sera acquitté en trois termes annuels. En somme, les deux peintures se sont suivies d'assez près pour ne représenter dans le talent de leur auteur qu'une seule et même phase artistique. La différence des données suffit, à plus d'un égard, à expliquer une différence d'interprétation perceptible au premier coup d'œil.

Un grand intérêt s'attache pourtant à la simultanéité des commandes. Que les Louvaniens fissent appel au pinceau d'un enfant de leur cité, c'était fort simple. Les Anversois, eux, furent très probablement guidés par la célébrité du peintre en sollicitant son concours. De fait, Matsys apparaît dès cette époque comme le premier des peintres flamands, et depuis le jour, déjà lointain, où Van

(1) E. Van Even, *Histoire de l'École de Louvain,* p. 373.

der Goes livrait aux Portinari son triptyque de la *Nativité* de Florence, nul peintre aux Pays-Bas n'avait fait preuve d'un ensemble de connaissances plus extraordinaire que n'en déploya le forgeron d'Anvers dans les pages éminentes dont il va être question.

Donnait-il pour la première fois la mesure de ses aptitudes? N'avait-il préludé par aucune œuvre développée à ce rôle d'ordonnateur de vastes ensembles où la munificence des Flamands aime à paraître, soit pour honorer un saint patron, soit pour affirmer devant le monde la solidarité d'une gilde d'artisans et la ferveur de leur piété? A ne prendre que les lambeaux de biographie que nous livre la tradition, il faudrait le croire. De même cependant que les églises et les palais de l'Italie, du Danemark et de l'Autriche nous renvoient l'écho de la renommée lointaine des maîtres de la Flandre, c'est au fond des mystérieux oratoires de l'Espagne qu'il faudrait, au gré des juges compétents, recueillir les sources d'une étude complète sur notre peintre, comme sur tant d'autres que les liens politiques des deux pays avaient de bonne heure fait connaître au delà des Pyrénées.

Dans une chapelle en quelque sorte abandonnée de l'église San-Salvador à Valladolid, M. Justi a fait la découverte d'un grand retable qu'il affirme, après une étude soigneuse, devoir être une des œuvres les plus considérables de Quentin Matsys. Il y manque une signature; en revanche, une longue inscription en langue castillane est là pour dire au monde et à la postérité que le licencié Gonzalo Gonzalès de Yllescas, membre du conseil de Ferdinand et Isabelle, et sa femme doña Marina de Estrada sont les fondateurs de la chapelle, qu'ils ont fait exécuter à . . . . (par une étrange fatalité le nom du lieu a disparu) le présent tableau, posé au commencement de 1504, qu'enfin la chapelle fut achevée en 1492.

De riches sculptures retracent, en un retable, les épi-

sodes de la légende de saint Jean-Baptiste, patron de la chapelle. Vient ensuite une *predella* où sont représentés, par quelque peintre castillan, les donateurs et leur famille sous la protection des évangélistes. Les grands panneaux attribués à Matsys représentent extérieurement la *Messe de saint Grégoire,* intérieurement la *Nativité* et l'*Adoration des mages.* L'ensemble mesure 2ᵐ80 de large sur 2ᵐ20 de haut.

M. Justi connaissait de longue date cette peinture avant de nous en révéler l'existence. Au lendemain d'un voyage en Belgique, et muni de photographies des principales œuvres de Matsys, il la revit et l'étudia. L'identité de type et de manière sembla plus évidente encore au savant professeur. « La Vierge aurait suffi à l'identification », dit-il (1), et, de fait, on s'explique assez que par delà les monts la Madone du peintre anversois apparaisse comme une vieille connaissance au critique familiarisé avec les créations flamandes.

Donc, pour qui admet avec Boulé que les œuvres portent en elles des preuves qui suppléent au témoignage de l'histoire, — et nous sommes de ceux-là, — l'expertise de M. Justi semble assez concluante pour établir que Matsys n'avait point attendu que les confrères de Sainte-Anne de Louvain lui procurassent l'occasion de faire montre de ses aptitudes comme créateur de scènes plus développées que celles où, jusqu'alors, s'était révélé son talent. Il faut convenir aussi que, pour une carrière active de plus d'un demi-siècle, il serait étrange qu'un tel peintre se fût borné à produire les quelques œuvres que nous acceptons aujourd'hui pour authentiques entre celles qui portent son nom. L'avenir nous réserve sans doute bien d'autres découvertes.

La *Généalogie de sainte Anne* avait depuis longtemps

---

(1) *Der Altarschrein der Licenciaten Gonzales in San-Salvador zu Valladolid,* dans l'*Annuaire des Musées de Berlin de 1887.*

cessé d'occuper à l'église Saint-Pierre de Louvain sa place primitive, quand le Gouvernement belge en décida l'acquisition en 1879. L'œuvre a figuré depuis au Musée de Bruxelles. De 1794 à 1816, le Louvre la posséda. Il est à peine douteux que, telle nous la voyons aujourd'hui, elle a, dans une mesure considérable, subi les outrages du temps et l'épreuve peut-être plus redoutable de mainte restauration. En plus d'un endroit la ligne est devenue floconneuse.

M. Van Even explique ce coloris très faible par l'effet d'une lumière trop intense sous laquelle, pendant des siècles, fut exposé le tableau. A certains égards l'assertion paraît se confirmer par la vigueur plus grande des volets extérieurs. Le retable étant tenu ouvert, la face antérieure des volets était plus généralement soustraite au jour. Nos souvenirs personnels nous permettent d'affirmer qu'on voyait très mal le tableau au dernier temps de son séjour à Louvain. Il était alors placé sous une fenêtre.

« En 1857 », dit M. Van Even, « il se trouvait dans le plus triste état. Les panneaux étaient disjoints et de notables parcelles de couleur s'écaillaient et se détachaient de la préparation. Dans plusieurs endroits le travail du maître était gravement compromis et presque réduit à l'état d'ébauche. » Une restauration nouvelle fut décidée en 1860 et terminée en 1864, par Étienne Le Roy, qui mena l'opération avec tout le soin désirable.

Au cours de ce travail, M. Édouard Fétis fut à même de se livrer à une étude approfondie de la fameuse création. C'est de lui que nous tenons un fait particulièrement intéressant : la *Généalogie de sainte Anne* n'est point peinte à l'huile, mais en détrempe, avec glacis à l'huile dans les ombres (1). Le tout est recouvert d'un vernis de

---

(1) *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.* Bruxelles, 1866, p. 86.

copal blanc, qui a formé un émail par lequel le tableau du maître a été protégé contre l'action des divers agents de destruction auxquels il a été exposé.

La pâleur relative du coloris ne tient donc pas seulement aux causes relatées par M. Van Even; on doit, du moins en partie, l'attribuer au procédé choisi par le peintre.

Constatons maintenant que l'emploi presque général de la peinture à l'huile et ses avantages reconnus ne firent point renoncer tout d'abord à l'emploi des procédés plus anciens, plus spécialement de la détrempe. On sait que Mabuse y eut recours à plus d'une reprise, même sans parler du fameux costume de papier peint que lui attribue la légende. Si l'on veut aller un peu loin, on verra, au Musée de Naples, les pages de Pierre Breughel traitées en détrempe de façon à faire presque juger indiscrets les éclats de la couleur à l'huile. Pour Matsys, nous aurons, sans trop attendre, l'occasion de le voir très franchement tracer la limite des deux procédés.

Dans le tableau de Louvain, nous les trouvons confondus.

La *Généalogie,* ou plus précisément la *Légende de sainte Anne,* comme l'intitule le catalogue du Musée de Bruxelles, est un des nombreux sujets symboliques légués par l'art du moyen âge à celui de la Renaissance. La sculpture et la gravure à ses débuts le multiplient autant que la peinture. Il y a là une sorte de disposition traditionnelle dont on ne se préoccupera point d'abord de modifier la symétrie.

La partie centrale du triptyque de Matsys est, dans une forte mesure, créée sous l'empire de ces influences.

Quinze personnages : hommes, femmes, enfants sont rangés devant un portique à trois arcades. Les quatre hommes, alignés au fond, à distance égale les uns des autres, sont vus à mi-corps derrière le dossier d'un banc

de marbre où la Vierge et sainte Anne ont entre elles l'enfant Jésus. En avant les saintes femmes : Marie, Salomé, Marie Cléophas, chacune avec ses enfants, quatre d'une part, deux de l'autre.

C'est là une disposition élémentaire, en escalier, les enfants formant le degré inférieur. L'artiste en rachète la froideur par une distribution de lumière extrêmement bien entendue, autant que par l'observation très fine du détail.

Les figures principales, la Vierge et sainte Anne, se noient dans l'atmosphère radieuse du fond. La mère du Christ est drapée entièrement de gris nacré ; sainte Anne, d'un vêtement rose pâle. Les tonalités plus graves n'appartiennent qu'aux figures d'avant-plan. L'architecture elle-même contribue à ce caractère aérien par la transparence des marbres.

A l'exception des hommes, figures très caractérisées, on ne peut dire qu'aucun des personnages se distingue par une beauté réelle. Matsys a pour les femmes un type de prédilection, comme la plupart des artistes, d'ailleurs. Il affectionne les rousses aux cheveux à peine ondulés, à l'arcade sourcilière très élevée, à la paupière demi-close, au menton extraordinairement court.

M. Fétis observe avec raison que parmi les quinze personnages de la composition centrale, pas un ne porte le regard vers le spectateur. Hommes et femmes avancent la tête, tendent le cou comme pour écouter. Ce mouvement très spécial à l'artiste, et non dénué de grâce, on le remarque même chez les enfants qu'il introduit dans son tableau.

Ces bambins sont tout le contre-pied de ceux qui apparaissent dans les créations italiennes. L'esprit naturaliste du peintre aime à souligner la gaucherie de leurs attitudes, rendue avec une adorable précision. Quiconque se rappelle un fort curieux tableau de Gérard de Saint-Jean au

Musée d'Amsterdam, *L'Offrande expiatoire*, est frappé de l'identité de type et d'interprétation des enfants qui y figurent avec ceux de la composition de Matsys.

Nous les voyons ici feuilleter des livres d'heures, rendus avec ce talent de faussaire que Thomas Morus doit signaler un jour chez Matsys. La précision du peintre est poussée au point de permettre à M. Van Even de déchiffrer le texte d'un feuillet d'écriture tenu par l'un des personnages du volet de l'*Offrande de sainte Anne*. A nous de retrouver parmi les images semées autour des enfants, l'épreuve d'une estampe du XVe siècle, possédée par le Cabinet de Bruxelles.

Le paysage qui sert de fond à l'ensemble n'a pas été sans dérouter un peu la critique. Comment expliquer ces roches aux anfractuosités multiples, dont les côteaux de Louvain ne donnent certes pas l'exemple, sous le pinceau d'un artiste qui n'a point voyagé, d'un interprète que sa fidélité extrême met pour ainsi dire hors pair? Ne semble-t-il pas naturel d'admettre que Matsys a vu d'autres pays que le sien, séjourné pour le moins dans les provinces rhénanes et subi l'influence de leurs peintres? A peine acceptait-on que son architecture pût être imaginaire. Pourquoi n'en aurait-il pas trouvé le principe en Italie? Cette idée des lointains voyages a eu toujours de grandes séductions pour les artistes flamands. Il y a peu d'années encore, Memling était un véritable vagabond. Parti je ne sais d'où, il venait se loger aux frais de la charité et s'en allait ensuite mourir dans un couvent d'Espagne!

Pour Matsys paysagiste, les choses se présentent aujourd'hui de la manière la plus simple. Il a eu pour collaborateur le premier paysagiste de son temps, Joachim Patenier.

A vrai dire, le soupçon nous en était venu. En effet, des liens d'amitié si intimes unissaient les deux artistes, que la chose était absolument régulière. Quand Patenier

mourut, en 1524, Matsys fut le tuteur de ses enfants.

« Il est permis, étions-nous amené à dire, à propos de ce fait, de se demander si Patenier n'est pas associé, dans une certaine mesure, aux œuvres de Q. Matsys, dont les paysages accidentés offrent plus d'une analogie avec ceux de son contemporain et ami. Remarquons, d'ailleurs, que l'idée d'une intervention de Patenier, comme paysagiste, dans les œuvres d'autres peintres, doit être admise. Le Musée d'Anvers possède des portraits de Van Orley dont on assure que les fonds procèdent du pinceau de Patenier. M. Édouard Fétis, dans son catalogue du Musée de Bruxelles, envisage également comme probable que, pour la *Vierge de douleur* (n° 48 de ce Musée), le paysage est seul de la main de Joachim. Enfin, Van Mander, dans sa biographie de Josse Van Clève, parle d'une Vierge de ce maître, dont le fond était de Patenier (1). »

Si les collaborations de cette espèce sont infiniment plus fréquentes qu'on ne le croit, leur souvenir a peu survécu. C'est une rare fortune que la mention relevée par M. Justi dans l'inventaire de l'Escurial de 1547 : « Maestre Coyntin y M. Joachim. Tabla en que esta pintada la Tentacion de Sant Anton con tres mugeres *en un paysage de M. Joachim* (2). »

Avant de passer à l'examen des volets de la *Légende de sainte Anne,* un mot encore de son architecture.

Une estampe, datée de 1577, reproduit le tableau de Matsys avec un complément architectural qui manque à la peinture.

Ce complément n'est pas dénué de valeur. Dans une lunette centrale, on voit le Père éternel; latéralement, David et Moïse, à mi-corps, sous un pinacle dans le goût

---

(1) *Le Livre des peintres.* Paris, 1884, t. I, p. 195.

(2) Voyez *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1886, p. 95. L'œuvre est exposée sous le n° 1523 à la Galerie du Prado.

de la Renaissance. L'entablement est surmonté de quatre génies dont les deux extrêmes tiennent, l'un l'écu aux armes de la ville de Liége, le second les armes de la principauté. L'image est, en effet, une sorte d'emblème ou de pieux souvenir, distribué par les Augustins « d'auprès de Liège », comme ils s'intitulent dans les vers inscrits sous la planche.

Le retable s'est-il présenté jadis comme dans la gravure? Nous l'ignorons. L'existence de l'image a cet autre intérêt de nous apprendre que, même hors des limites du territoire brabançon, l'œuvre de Matsys avait, de bonne heure, acquis une sorte de popularité.

Si même la logique ne devait faire envisager les volets de la *Légende de sainte Anne* comme ayant suivi l'exécution du panneau qu'ils recouvrent, l'aspect des peintures ne laisserait plus de doute à cet égard. On constate, en effet, dans l'*Offrande de saint Joachim*, dans l'*Offrande de sainte Anne* et plus particulièrement dans le volet représentant la mort de la sainte, un emploi plus libre des procédés que dans le tableau central.

Il s'agit également de compositions plus restreintes, de scènes d'intérieur où le rapprochement des figures commande, ou tout au moins tolère une distribution de la lumière plus concentrée. En revanche, dans le volet où l'ange apparaît à saint Joachim, le peintre a tenu compte des conditions d'éclairage nécessitées par le plein air où s'accomplit le miracle. Le rôle du paysage assumait ici une importance primordiale. Matsys a marqué et marque encore, dans l'histoire de la peinture flamande, comme l'un des pères du genre. Nous ne prétendons pas diminuer sa gloire, mais quand la preuve nous est acquise qu'il profita de la collaboration de Patenier, nous ne sortons pas de la vraisemblance en assignant une part plus large à l'intervention de ce dernier.

Quoi qu'il en soit, les perspectives aérienne et linéaire sont également bien observées dans le fond du paysage où Joachim, prosterné, est averti par l'ange de la grossesse de sainte Anne. L'œil ne se lasse point de suivre tous les détails de la vaste et pittoresque contrée, semée d'innombrables fabriques, où l'artiste a placé son épisode.

Sous le crayon d'Albert Dürer, l'ange a une importance égale à celle du père de la Vierge. Chez Matsys, au contraire, comme chez la plupart des Flamands, l'ange a un caractère plus aérien, et le surnaturel de l'apparition est encore accentué par les colorations d'un vêtement où le vert se mélange au rouge, comme si le peintre s'était inspiré de certaines plantes au feuillage versicolore.

Les scènes du temple l'emportent, par le mérite de l'exécution, sur l'ensemble des œuvres flamandes parues jusqu'alors. Van Eyck a plus d'éclat, Memling plus de douceur, aucun n'arrive à une réalisation plus complète, ne modèle avec plus de science. L'expression ne le cède point en noblesse au dessin lui-même, et l'harmonieux ensemble évoque le souvenir du Francia.

Épris, comme toujours, du détail, Matsys ne se fait pas grâce d'un fil dans les splendides tissus d'Orient qui drapent le grand prêtre et servent de tenture au lieu consacré. Les monnaies d'argent et d'or que l'officiant rejette à l'extrême confusion de Joachim, sont traitées avec une égale précision.

Mais le sujet triomphe de cette minutie. L'émotion contenue et la couleur discrète sont comme une voix qui se modère. Le prêtre à barbe blanche et flottante n'a point recours à un geste violent pour repousser Joachim, non plus que ce dernier ne s'emporte. La loi, *dura lex,* est subie et appliquée avec une égale résignation.

Plus intéressante peut-être est la scène où les parents de la Vierge apportent au Temple une partie de leurs biens. Matsys y prodigue les ressources de son pinceau.

L'oblation se fait avec une dignité qui contraste avec la scène comme l'a interprétée Dürer.

Le peintre semble avoir voulu attacher une importance particulière à cette partie de son œuvre. Non seulement c'est ici que, sur un morceau d'architecture qui n'est pas sans analogie avec le *Puits de Moïse,* à Dijon, nous pouvons lire la signature : Quinte Metsys, suivie de la date 1509, et des mots *Screef dit,* qui veulent dire « traça ceci », mais, chose étrange, le document tenu par l'un des assistants, débute par les premières lignes d'un acte de donation fait par Matsys en faveur de ses enfants, sous la date du 15 mars 1508 [1]. A-t-il voulu rehausser la solennité des engagements qu'il venait de contracter et s'est-il représenté peut-être lui-même, donnant lecture de l'acte qui les consacre? Ne serait-ce pas une manière comme une autre d'expliquer ici l'intervention d'un texte si complètement étranger au sujet de l'œuvre, et à tout prendre fort inutile à son intelligence?

Le fond du tableau nous montre une tour gothique, qui n'est pas celle de Notre-Dame d'Anvers, encore inachevée au moment où l'œuvre voyait le jour, mais plus probablement une sorte de complément imaginaire de Saint-Pierre de Louvain. Cette partie architecturale est d'un travail des plus délicats.

Passé maître dans la traduction des mouvements de l'âme, Matsys ne pouvait manquer d'être à la hauteur de sa tâche dans le volet de la *Mort de sainte Anne.* « Jamais peut-être », dit M. Fétis, « l'instant suprême où l'âme va se dépouiller de son enveloppe mortelle n'a été rendu d'une manière aussi saisissante. Ce n'est pas la décomposition du corps que nous a montrée l'artiste, c'est le départ de l'âme pour les sphères célestes. » Loin d'éviter comme le peintre

---

(1) Van Even, *Histoire de l'École de peinture de Louvain,* p. 377, et *Vlaamsche School,* 1863, p. 126.

antique le spectacle des larmes, Matsys apporte une sorte d'affectation à nous mettre en présence des femmes éplorées qui assistent à la mort de sainte Anne. Douleurs vraies et contenues à la fois, comme il sied à la gravité des personnages mis en scène.

Muette sur les circonstances de la production de cet ensemble grandiose, l'histoire ne nous dit pas davantage l'impression qu'il produisit sur les contemporains. Nul auteur n'a pris la peine de noter la date de son exhibition première, et Van Mander le passe même sous silence. Fickaert n'en paraît pas avoir jamais entendu parler, et si Fornenberg le mentionne, sa description est à ce point inexacte que, pour s'excuser, il invoque le lointain souvenir qu'il a de l'œuvre !

Il faut bien avouer aussi, que même pour la masse du public de notre temps, la *Généalogie de sainte Anne* était une œuvre ignorée le jour où elle prit place au Musée de Bruxelles.

« Pour Matsys », dit Bürger, « c'est au Musée d'Anvers *seulement* qu'on peut avoir une idée de ses puissantes facultés d'artistes [1]. » Il faut en convenir, d'ailleurs, depuis plusieurs siècles la renommée du peintre s'est identifiée avec sa grande page de l'*Ensevelissement du Christ,* au Musée d'Anvers.

S'étendre sur les mérites respectifs des deux œuvres est chose à peine nécessaire, les deux peintures différant essentiellement par les sujets. Il est certain pourtant que le triptyque d'Anvers se signale par un ordre de qualités extraordinairement propres à provoquer l'émotion d'une foule. Non seulement les figures atteignent et dépassent même la grandeur naturelle, mais les épisodes réunis dans

---

[1] *Le Musée d'Anvers,* collection des quarante principaux tableaux photographiés par E. Fierlants. Bruxelles et Leipzig, Muquardt.

le panneau central et les volets, surtout la manière de les présenter, communiquent au spectateur une des impressions les plus profondes qu'il soit donné de ressentir à l'aspect d'une œuvre d'art. S'il est vrai que l'école primitive finit ici, nous pouvons ajouter que les trois quarts de siècle qui se sont écoulés depuis ses plus sérieuses manifestations n'offrent point de pages plus prodigieusement réalisées.

De tout temps les Anversois ont tenu à l'*Ensevelissement* comme à un palladium. Philippe II lui-même échoua dans les démarches qu'il fit pour l'acquérir, et Van Mander affirme que ce fut son mérite même qui le fit épargner par les iconoclastes. Profitant de la gêne où se trouvait la corporation des menuisiers et des secours qu'elle prêtait au pays, Élisabeth d'Angleterre parut un moment devoir réussir où son royal beau-frère avait échoué. On assure qu'elle avait obtenu, en 1577, la cession du tableau pour une somme très considérable : 40,000 florins, lorsque Martin de Vos réussit à faire anéantir ce marché par l'autorité du magistrat qui, bientôt après, devint lui-même acquéreur. Le retable fut alors transporté à l'Hôtel de ville. « Conduite louable », dit Descamps, « et qui devrait être suivie pour tous les bons ouvrages placés en public, qui sont les seuls objets qui conduisent les voyageurs curieux à parcourir ce pays. »

Replacé à l'église en 1589, après le rétablissement du culte catholique, le tableau faillit être de nouveau perdu pour le pays en 1578. Il fut annoncé en vente par les commissaires français sur une estimation de 600 francs, avec tout l'autel de marbre et les portes de cuivre de la chapelle ([1]). Cette fois encore ce fut un artiste qui inter-

---

([1]) Dans une certaine mesure ce prix dérisoire s'explique par la médiocre estime où l'on tenait alors les œuvres « gothiques ». Mensaert, dans son *Peintre amateur et curieux*, publié en 1763, se montre peu enthousiaste du

vint pour le sauver. Sous prétexte de faire servir l'œuvre à l'étude de ses élèves, G. Herreyns la fit transporter à l'École centrale des arts où elle resta jusqu'au jour de la formation du Musée d'Anvers.

Pour avoir échappé à des dangers si nombreux, ce triptyque n'a malheureusement point traversé les siècles sans subir les outrages du temps. Alexandre Van Fornenberg l'avait signalé dès l'année 1652 à la municipalité anversoise comme gravement compromis (1). Il fut alors restauré pour la première fois, depuis le temps où Vredeman de Vries avait dû lui composer un entourage architectural et où Michel Coxcie reçut pour mission de le lui adapter aux angles. Dans la belle chromolithographie de Kellerhoven publiée par Didot, ces angles existent encore (2). Ils ont disparu lors de la dernière restauration, c'est-à-dire il y a vingt ans.

En dépit de ces vicissitudes, l'*Ensevelissement du Christ* se présente dans des conditions de splendeur peu ordinaire. La forme a gardé tout son accent, chose essentielle dans une œuvre dont il est permis de dire que chaque trait de pinceau ajoute à l'expression. Le cadavre du Christ est une apparition épouvantable, dont l'impression ne s'efface pas plus de la mémoire que celle de ce fameux Christ de Holbein, au Musée de Bâle. L'étirement des muscles, la tension violente des extrémités, l'affaissement des parois abdominales diraient le genre de mort enduré par celui que l'on s'apprête à ensevelir, alors même que l'instrument de supplice ne se dresserait pas à nos regards.

La tête est d'une beauté cruelle; le peintre l'expose à

---

tableau de Quentin Matsys. « Dans cet air gothique, je crois y voir la peinture dans son enfance. Pourtant, ajoute-t-il, presque avec pitié, bien des gens l'admirent encore aujourd'hui. »

(1) F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 63.

(2) *Les Chefs-d'œuvre des grands maîtres*, avec texte, par Alfred Michiels.

nos regards en pleine face, sans atténuer en rien la poignante et dernière expression d'un œil vitreux, d'une lèvre contractée, d'un front déchiré par la couronne d'épines.

Tandis que la Vierge s'abîme de douleur dans les bras de saint Jean, que l'une des saintes femmes essuie de ses cheveux les pieds sanglants du Christ, Joseph d'Arimathie procède avec une délicatesse émue à l'extraction d'une épine demeurée dans le front meurtri du Sauveur.

Si le summum d'émotion réside dans la douleur de la Vierge et de la Madeleine formant avec le Christ un groupe sculptural, comme dit Bürger, les autres personnages ne descendent point au rang de comparses.

Chez eux le respect se mêle à la douleur. On n'efface point de sa mémoire le souvenir de l'homme au turban violet, aperçu déjà dans la *Généalogie de sainte Anne,* et qui tient ici la couronne d'épines avec une expression d'angoisse et de pitié ineffable.

La gamme des tonalités de cette page dramatique, son exécution matérielle se lient étroitement à la conception. En digne fils de la Flandre, Matsys aime à étaler aux yeux de la foule la richesse des costumes. Joseph d'Arimathie, l'homme opulent, en fournissait le prétexte. Sa robe de brocart d'Orient, semée de léopards et de coqs d'argent sur fond rouge, est relevée de perles et frangée d'or. La Madeleine est parée d'une riche ceinture et ses compagnes ont des coiffures relevées d'or. Pareille richesse peut être hors de propos, mais les relations de couleur y gagnent. Elles sont les mieux entendues. Les groupes ont la profondeur nécessaire et la réalité. L'intérêt de la scène se concentre sur ces trois personnages : le Christ, la Vierge et saint Jean, vêtus du costume traditionnel ; la Vierge de bleu, saint Jean de rouge.

Le décor prête puissamment son concours à l'expression dramatique du sujet. Il n'est pas défendu de croire, cette

fois encore, à l'intervention de Patenier dans l'amoncellement des roches dont la ligne imposante se détache sur le bleu d'un ciel aux nuages tourmentés. A gauche, dans la vallée, Jérusalem avec ses tours et son temple magnifique.

Sur le plateau du Calvaire, les larrons restent accrochés au bois d'infamie, tandis qu'au pied de la croix du Christ deux femmes recueillent le précieux sang. Le travail du jour est terminé, les ouvriers s'en vont. L'un est chargé de l'échelle, tandis qu'un second s'attarde à manger sa tartine, qu'un autre remet ses chaussures, à la manière des journaliers flamands, leur tâche achevée. Il semble entendre le colloque de ces deux hommes qui font songer aux fossoyeurs d'Hamlet.

Le sépulcre s'ouvre à notre droite, dans une anfractuosité du roc. A la lueur d'une chandelle, une femme balaye la chambre funéraire, tandis qu'un vieillard, sans doute quelque serviteur de confiance du pieux Joseph, apporte le linceul tout fraîchement repassé.

C'est la note familière qui, parfois grivoise, retentit à travers l'œuvre de ce contemporain de Jérôme Bosch, de ce précurseur du vieux Breughel.

Réaliste dans l'acception la plus moderne et la plus complète du mot, Matsys ne tient pas plus au vague de la conception qu'au vague de la forme. Sa coloration est précise comme tout le reste. Aussi sa recherche n'est-elle jamais entreprise dans le domaine de la convention.

Certes il se réclame de la tradition, mais aucun souvenir d'autrefois n'entrave la libre affirmation de sa personnalité. C'est merveille de le voir, simplement porté par son génie, planer sur la foule des égarés dont les plus habiles iront bientôt se brûler les ailes au flambeau de l'art transalpin.

Notre maître a pourtant ses types de prédilection ; il a des physionomies, des airs de tête auxquels on ne se

trompe point et qu'il est permis de prendre pour guides dans la détermination de ses œuvres. Comme d'autres, sans doute, il adapte des études préalables à ses compositions développées. Un collectionneur viennois, M. Figdor, possède deux têtes en détrempe, études admirables évidemment exécutées en vue des saintes femmes de l'*Ensevelissement du Christ*. Nous reproduisons en lettre l'une de ces peintures.

Le choix du procédé n'a rien qui doive surprendre. La détrempe avait ses avantages, à commencer par celui de permettre à l'artiste d'aller vite en besogne. Dürer y eut souvent recours, et l'on doit reconnaître qu'il y a un grand charme dans ces productions d'un éclat adouci sous le pinceau des maîtres primitifs.

La rareté des produits de ce genre s'explique autant par leur nature fragile que par l'infériorité relative qu'on en vint à leur assigner au XVIIe siècle ([1]), alors que Rubens trouva le secret de renforcer encore en puissance l'éclat de la couleur à l'huile.

Les volets de l'*Ensevelissement* de Matsys n'ont pas une moindre signification que l'œuvre principale.

Dans celui de gauche, on assiste à la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (épisode relégué à l'arrière-plan) et à la *Danse de Salomé*. Dans celui de droite, au supplice ordonné par l'empereur Domitien pour l'évangéliste saint Jean.

Nulle part mieux que dans ces créations le maître n'a donné la mesure de sa puissance expressive, plus nettement caractérisé son génie. Que les compositions d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde lui aient passé par les mains,

---

([1]) Outre les tableaux de Pierre Breughel déjà mentionnés, nous pouvons rappeler un *Christ au tombeau*, attribué à Rogier Van der Weyden, à la Galerie Nationale de Londres, et un sujet analogue, de grandes dimensions, au Musée germanique de Nuremberg.

c'est à peine douteux [1]; combien pourtant il pénètre plus profondément dans l'esprit de son sujet!

Voici Salomé. C'est en dansant qu'elle apporte au roi son lugubre hommage. Hérodiade n'a point attendu que le chef décapité de saint Jean touchât la table pour y porter son couteau d'un air de triomphe. Spectacle dont l'horreur s'accroît encore par le voisinage des splendeurs d'une fête dont Rubens a dû se souvenir en créant sa *Thomyris*.

Remarquons en passant que dans la *Vie du Christ* de Gérard Leeu, qui vit le jour à Anvers en 1488, le même épisode se rencontre et que là encore Hérodiade perce de son couteau le chef décapité de saint Jean. C'est ainsi encore qu'elle reçoit le sanglant trophée dans l'estampe de Lucas de Leyde. Chez Albert Dürer (B. 126; 1511), la tête de saint Jean passe des mains de la fille à celles de la mère pour arriver au roi.

Une richesse extrême de parures et d'accessoires est déployée par Matsys dans son *Banquet d'Hérode*. Non seulement les personnages sont vêtus d'étoffes superbes et chargés de joyaux, mais sur la table apparaissent une coupe, une salière et, derrière le roi, un médaillon d'empereur qui méritent d'occuper l'archéologue.

Le type des femmes ne diffère pas notablement de celui que nous connaissons. C'est une apparition extrêmement gracieuse que celle de Salomé. Complice inconsciente du crime de sa mère, son regard autant que son attitude sollicite l'approbation du roi.

---

[1] Une analogie trop evidente existe entre le *Domitien* d'Albert Dürer (B. 61 de la série du bois de l'*Apocalypse*) et l'*Hérode* de Matsys, pour que l'idee d'une simple coïncidence puisse être ici admise. On peut juger de cette analogie d'après le curieux dessin d'Eug. Delacroix que nous reproduisons ici et qui est une interprétation fort exacte de la figure de Dürer. L'*Apocalypse* d'Albert Dürer date de 1498. La *Salomé* de Lucas de Leyde (B. 12 des bois) n'est pas non plus sans analogie avec celle du maître anversois, sinon par la ligne, du moins par la conception générale.

D'une tribune, les musiciens terrifiés assistent à ce drame digne de Shakspeare. Les instruments se taisent et c'est dans le silence que la jeune danseuse vient d'achever son pas. Tout cela est d'un suprême intérêt, et l'on s'explique assez que, depuis bientôt quatre siècles, le public ne se soit point lassé dans son admiration pour une page si étonnamment belle et si accessible à son intelligence [1].

Le volet de droite nous transporte dans le milieu des places publiques. Matsys est tout entier dans les deux figures des chauffeurs de l'avant-plan. L'évangéliste, jeté dans la chaudière par l'ordre de Domitien, montre une résignation qui contraste avec les faces grimaçantes des tortionnaires.

L'empereur et ses conseillers, tous à cheval, se rangent autour du supplicié, non loin de la porte Latine. Les gamins avides du cruel spectacle sont montés aux arbres, comme ceux de Henry Monnier. Mais ce qu'ils voient est bien plus extraordinaire encore. Les bourreaux se démènent en d'impuissants efforts pour amener le liquide, où plonge l'apôtre, au degré d'ébullition. Autant par l'ardeur du foyer qu'ils attisent que par celle de leur travail, ils suent sang et eau. Leurs faces se congestionnent : l'un pousse la langue, l'autre serre les dents. Jamais peut-être l'effort stérile n'a été plus parfaitement traduit. Il n'est pas jusqu'au détail de la cruche placée au premier plan, qui ne nous avertisse qu'aucun stimulant n'a été négligé.

Effort stérile, disons-nous. En effet, ce n'est point au martyre de saint Jean, comme on l'a cru, mais au miracle qui préserve ses jours que nous fait assister le peintre.

Admirable par la vigueur du sentiment profondément naturaliste dans les grandes figures du premier plan,

---

[1] Voyez, dans le numéro de janvier 1888, la reproduction que nous avons donnée de ce volet, d'après un excellent dessin du graveur Franck.

Matsys n'est point parvenu à rendre la perspective aérienne d'une manière satisfaisante. Les personnages du fond semblent collés les uns aux autres, et ce défaut, constaté d'ancienne date, provoquait, dès le XVIe siècle, des paris sur le nombre de chevaux représentés dans la composition. L'épreuve, déjà signalée par Van Mander, était si bien passée dans les habitudes anversoises, que Van Fornenberg se croit obligé de faire, pour l'utilité de ses lecteurs, le compte exact des têtes de chevaux.

Quand Léopold d'Autriche vint à Anvers en 1648, il voulut lui-même tenter l'épreuve et, n'ayant pas réussi, traita de « sixième cheval » l'individu chargé de lui faire voir le retable de Matsys. C'est du moins ce que raconte Fornenberg en cherchant à l'expliquer, car l'aventure était toute récente et causa, paraît-il, quelque scandale.

A l'extérieur, les volets du triptyque représentent les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Apôtre. Les têtes, belles et pleines de noblesse, ne rachètent point le manque de style de ces figures drapées où le souvenir de Mantegna et celui d'Albert Dürer ne tournent point à l'avantage du Flamand.

Reconnaissons aussi que, dépouillé de l'artifice des couleurs, Matsys ne retrouve point davantage la pénétrante expression des gothiques dans ces simulacres de statues.

Une entreprise méritoire, sur l'importance de laquelle nous n'avons point à insister, serait la recherche et l'examen raisonné des œuvres du plus fameux des représentants de l'école flamande du XVIe siècle, de celui-là même que la critique moderne a pu placer à côté de Dürer et de Holbein. Si les connaisseurs sont unanimes dans leur admiration pour le génie de Quentin Matsys, on se fait la tâche un peu facile en concentrant l'éloge sur deux ou trois pages notables que le temps a réservées à l'admi-

ration des foules. L'importance même de ces œuvres, leur indiscutable authenticité imposent à la critique des devoirs plus étendus.

Peut-être objectera-t-on la tendance outrée de notre époque à réformer les jugements anciens. Cette tendance a trouvé des juges sévères. Récemment encore nous arrivait de Prague un opuscule bourré d'exemples des vacillations de certains critiques parmi les mieux notés du temps présent [1]. Pareils avertissements peuvent se multiplier. Nous n'en trouvons pas moins licite une prétention fondée sur le concours d'auxiliaires aussi précieux que la moderne facilité des communications, la connaissance toujours plus parfaite des sources et, par-dessus tout, la précision des souvenirs fixés par la photographie. Faut-il à cet égard une démonstration, la *Gazette* même nous la fournira par le respectable exemple de Bürger, dans sa poursuite infatigable des œuvres de tant de maîtres à peine entrevus avant lui, et que son intelligente méthode a pu remettre en honneur.

Il y a toutefois cet inconvénient que pour les primitifs de l'école flamande, le système comporte des difficultés centuples. De Séville à Saint-Pétersbourg, de Palerme à Glasgow, l'Europe est semée d'œuvres violemment arrachées au sol natal par des commotions plusieurs fois séculaires : guerres de religion et de conquête, suppression des ordres monastiques et des corporations civiles, etc. Voir toutes ces peintures devient une entreprise devant laquelle peut bien fléchir l'enthousiasme de l'investigateur le plus déterminé.

Nous ne nous aventurerons pas, dans l'état actuel des choses, jusqu'à prétendre qu'il n'existe de Matsys que les seules grandes peintures mentionnées dans la présente

---

[1] Hugo Tomann, *Jan Van Scorel und die Geheimnisse der Stylkritik.* Prague, 1888.

étude. Le triptyque de Valladolid, *La Tentation de saint Antoine,* au Musée du Prado, sont des accroissements de fraîche date. L'*Économe infidèle*, de la Galerie Doria à Rome, l'*Ecce Homo,* du Palais ducal à Venise, ont certes des titres plus sérieux à figurer dans l'œuvre du maître que nombre de pages dont on a cru pouvoir l'enrichir à une époque où toute création primitive allait au hasard grossir le contingent de deux ou trois peintres en vue.

Dans ses rapports avec la critique moderne, Matsys a eu le destin fâcheux de se voir retrancher beaucoup plus d'œuvres qu'on ne lui en a alloué.

Au Belvédère, il possédait un *Saint Jérôme,* une *Lucrèce,* vantée par Waagen comme un chef-d'œuvre, un *Portrait d'orfèvre,* porté à l'inventaire même de Léopold-Guillaume, en 1659, comme « œuvre originale de Quintino Masseys, *de Louvain* ». L'*Orfèvre* serait de Gérard David, la *Lucrèce* du maître de la *Mort de la Vierge* et le *Saint Jérôme* de Jean Matsys [1].

La richissime Galerie de Dresde exhibait sous son nom un excellent tableau de genre, représentant un marchand de volailles; le dernier catalogue, œuvre consciencieuse de M. Woermann, n'en fait plus qu'une peinture d'école.

La grande *Descente de Croix,* du Louvre (n° 280), page à coup sûr distinguée, a, depuis longtemps, — à juste titre, il faut le reconnaître, — cessé de compter pour un Matsys. Ce serait l'œuvre du fameux anonyme du retable de Saint-Thomas à Cologne, celui-là même que M. de Wursbach identifie avec Martin Schoengauer, que d'autres ont précédemment envisagé comme Lucas de Leyde. Très honorables pour notre peintre, ces attributions ne sont pas faites pour avancer nos connaissances à son endroit.

---

[1] L. Scheibler, *Ueber altdeutsche Gemälde in der K. Galerie zu Wien,* dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. X, p. 271.

Quiconque a visité Gênes et connaît la petite église San Donato, n'aura point marchandé son admiration au retable de l'*Adoration des mages,* qui longtemps, et même aux yeux de Burckardt, passa pour l'un des chefs-d'œuvre de Quentin Matsys. Nous nous étions permis dès longtemps de formelles réserves à ce sujet. La plus récente édition du *Cicerone* en fait justice. C'est dans l'œuvre de Jean Joest, le maître du prodigieux retable de l'église Saint-Nicolas de Calcar, que figure, peut-être à titre provisoire, une création dont la provenance flamande n'a rien de surprenant à Gênes, où les édifices sont peuplés d'œuvres exotiques. Au même Jean Joest la plupart des critiques attribuent les portraits exposés aux Offices comme ceux de Matsys et de sa seconde femme, reproduits comme tels dans la Galerie de Florence d'Achille Paris.

Est-ce tout ? hélas ! non. Voici la *Vierge glorieuse,* du Musée de l'Ermitage, à son tour sacrifiée sur l'autel de la vérité historique.

En vérité, aucun des personnages ne nous offre l'analogie la plus lointaine avec les physionomies si nettement caractérisées de Matsys, et M. Bode, qui s'est occupé d'une manière spéciale de la Galerie de Saint-Pétersbourg, incline pour une provenance rhénane.

N'aurions-nous pas chance de trouver ici une œuvre importante de Jean Matsys, dont les mérites ne sont pas aussi minces que la critique moderne se plaît à le dire ?

Le fils de Quentin Matsys avait peint pour les Tonneliers d'Anvers un tableau dont la composition était attribuée à son père. Descamps passe l'œuvre sous silence, et cela s'explique, attendu qu'elle avait cessé de figurer à Notre-Dame à l'époque de son *Voyage pittoresque.* Nous devons à une note manuscrite de Mols d'en connaître le sujet. « Dans l'ancien autel des Tonneliers se trouvait une *Descente de Croix* d'un maître ancien que quelques-uns

prétendent avoir été Quentin Matsys. Ce tableau a été vendu en 1694 ou 1696 pour six cents florins par les suppôts de ce corps de métier. Ils l'avaient placé dans leur salle d'assemblée après la construction du nouvel autel achevé en 1603. Le tableau est de Jean Matsys, fils de Quentin, et se trouve aujourd'hui 178... chez un particulier qui avait avancé de l'argent au possesseur. »

Ne s'agirait-il pas du tableau n° 565 du Musée d'Anvers, une *Pietà* rangée par le catalogue dans l'école de Matsys et que M. Van den Branden restitue, à très juste titre, au fils du peintre? L'œuvre est d'un sentiment remarquable et pourrait expliquer l'admiration de Léopold-Guillaume, à la vue du tableau de la chapelle des Tonneliers, au dire de Fornenberg. La Vierge en pleurs se penche sur le cadavre du Christ et baise son front sanglant.

Le paysage est une reproduction presque absolue du principal motif du grand retable d'Anvers : la grotte du sépulcre et les préparatifs de l'ensevelissement.

Fornenberg nous apprend encore qu'il existait de son temps une *Pietà* de Matsys, perdue ou peut-être détruite. C'était un petit tableau à volets qui avait orné l'oratoire de l'archiduc Albert. Le panneau central représentait le Christ mort sur les genoux de la Vierge, environnée de saint Jean et des Marie en pleurs. Sur l'un des volets on voyait sainte Agnès en bergère, coiffée d'un chapeau de paille et tenant une houlette, tandis que l'autre représentait sainte Barbe. L'œuvre, dit Fornenberg, était remarquable par la fermeté du dessin et l'éclat du coloris. On y attachait un prix considérable, car elle était renfermée dans une boîte d'ébène pourvue de charnières d'argent et incrustée sur les deux faces d'ornements du même métal.

« En 1651 ou 1652, ajoute notre restaurateur, on fit hommage du tableau au sieur Thomas Lopes, baron de Limal, *pagador* à Anvers. Il était en train de s'écailler et des retouches malencontreuses l'avaient détérioré. Il n'en

est que trop souvent ainsi, par la faute de grossiers récureurs. De pareilles œuvres me passent journellement par les mains. Celle-ci me fut remise pour voir ce que j'en pourrais faire. A l'extrême satisfaction du possesseur et de l'avis des juges les plus compétents, je parvins *sans le moindre dommage* à rétablir la peinture dans son état primitif. On sait, du reste, ce dont nous sommes capables. »

La cathédrale de Cracovie conserve une *Pietà* que la tradition donne à Quentin Matsys. Mesurant 67 centimètres de haut sur 55 de large, c'est une peinture de la plus remarquable expression. La Vierge en pleurs se penche sur le cadavre du Christ. A gauche apparaît saint Jean. Sur un ciel tourmenté se détachent les trois croix; dans le lointain, à droite, la ville de Jérusalem. Les figures sont à mi-corps. La description, comme on l'a vu, ne concorde pas entièrement avec celle donnée par Fornenberg, ni le style, pour autant qu'on le juge par la photographie que nous devons à l'obligeance de M. le comte Przezdziecki, avec celui de Matsys. On songe plus volontiers à Bernard Van Orley, jugé surtout dans ses créations anciennes, comme, par exemple, le *Christ au tombeau,* du Musée de Bruxelles. Il peut être utile d'ajouter que la cathédrale de Cracovie n'est en possession du tableau, très vénéré d'ailleurs, qu'en 1670 ([1]).

On n'ignore point que le nom de Van Orley se rattache par des liens multiples à l'histoire de la tapisserie. Celui de Matsys n'a paru jusqu'à ce jour dans aucun document relatif à une industrie extraordinairement florissante à

([1]) Disons en passant que le *Christ sur le genoux de la Vierge,* de la Pinacothèque de Munich, longtemps attribué à Lambert Lombard, est maintenant catalogué sous le nom de Matsys. Il existe, enfin, au Cabinet des Estampes de Dresde, une *Pietà* portant la date 1530 et la signature Quentin Matsys, absolument fausses l'une et l'autre. C'est à très juste titre que M. W. Schmidt, *Zeitschrift für bildende Kunst,* t. XV *(Beiblatt),* pp. 634-635, déclare apocryphe ce dessin dont l'absence de caractère prouve suffisamment la fausseté.

Bruxelles, précisément à l'époque qui nous occupe. Souvenons-nous toutefois qu'Anvers se signala relativement tard parmi les ateliers flamands. Même en 1541, la production des tapisseries de haute lice y est désignée par le magistrat comme d'introduction récente ([1]). Certes Matsys a pu être appelé à prêter son concours à des fabricants établis ailleurs, et son talent le rendait particulièrement apte aux travaux de cette espèce. A mainte reprise on lui a attribué des tapisseries. M. Müntz en désigne une dans la collection Chabrières ([2]). Il y a trois quarts de siècle, M. Fauris de Saint-Vincent soupçonnait en lui l'auteur probable des tentures de la cathédrale d'Aix en Provence, et cette opinion est partagée par M. Michiels. C'est encore à Matsys qu'on a longtemps attribué la belle tapisserie de la *Justice d'Archambauld de Bourbon,* maintenant conservée au Musée des Antiquités de Bruxelles. On a su plus récemment que ce morceau capital, commandé en 1513 par la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain, émane d'un Jean de Bruxelles ([3]). Elle est inspirée évidemment par les célèbres compositions de Van der Weyden détruites pendant le bombardement de 1695.

Plus proche encore du style de Matsys est la tenture du Louvre, *La Légende de saint Quentin :*

.. ce miracle louable
D'ung larron lequel à un prestre
Robba son cheval en l'estable.

Par malheur, l'origine de cette tapisserie est inconnue.

([1]) Voyez à ce sujet les considérants de la pension accordée par la ville à Pierre Koeck, document cité dans l'*Histoire de l'École de peinture anversoise* de VAN DEN BRANDEN, p. 154.

([2]) *La Tapisserie*, 2e édition, p. 195.

([3]) VAN EVEN, *Louvain monumental,* p. 181. — ALPH. WAUTERS, *La Tapisserie*, p. 9.

Rien n'était sans doute mieux adapté au talent de notre artiste qu'un ordre de compositions où pouvaient se manifester à l'aise ses puissantes qualités expressives encore renforcées par les dimensions propres au genre de travaux dont il s'agit. Est-ce à dire qu'il ne faille chercher les œuvres de Matsys que parmi les créations développées, celles où interviennent des personnages de grandeur naturelle? Nous en doutons. Même en l'absence des indications de Fornenberg, il serait difficile d'admettre qu'au début du XVI[e] siècle un peintre renonçât pour jamais à un genre de tableaux où s'étaient signalés ses plus illustres confrères. Il semble pourtant, en ce qui concerne Matsys, que cette opinion ait prévalu, nous privant ainsi de plus d'une œuvre à laquelle s'attache très légitimement le nom du maître.

Voici, par exemple, à la Galerie Nationale de Londres, un petit *Crucifiement* (n° 715), appartenant à la série des peintures que le prince Albert avait réunies à Kensington; le tableau en question était signalé par Waagen comme de beaucoup la meilleure production qu'il connût de Patenier (1). C'est sous le nom de ce dernier qu'elle figure au catalogue.

Que le paysagiste dinantais y ait mis la main, c'est à peine douteux. Le paysage est absolument remarquable et, sans avoir le grand caractère de celui de l'*Ensevelissement du Christ*, le rappelle cependant par la tonalité et, jusqu'à un certain point, par la facture. Waagen est d'avis que, par le clair-obscur et la vérité, il annonce Ruysdael. Le ciel bleu aux nuées blanches, les rochers, les fabriques lointaines noyées dans l'atmosphère grise, attestent un large emploi des formules connues du maître.

Considérons maintenant les figures dans leur caractère

(1) *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*. London, 1857, p. 229.

propre comme dans leurs relations avec le paysage; le nom de Matsys se présente irrésistiblement à notre esprit. Ces figures, dit Waagen, ont été peintes sous l'influence italienne. L'observation vient à l'appui de notre thèse, car elle prouve que Waagen avait quelque peine à mettre les figures d'accord avec le style attribué d'ordinaire au paysagiste. L'influence italienne, c'est tout bonnement ici le style de Matsys. Au surplus, il est plus que douteux que Patenier ait peint jamais des figures de cette importance. Van Mander nous parle des « figurines » qu'il introduit dans ses paysages. Figurines, soit; mais qui se chargera de nous montrer de lui des compositions positives?

Pour en revenir à l'œuvre qui nous occupe, elle nous montre le Christ cloué sur la croix, la tête légèrement penchée à gauche. La tête, les formes et jusqu'à la couronne d'épines nous sont connues par l'*Ensevelissement* d'Anvers. Il semble que nous assistions au premier acte du drame. La tonalité n'est pas moins pareille : mêmes ombres rousses reliées aux clairs par des demi-teintes bleuâtres.

Saint Jean, debout au pied de la croix, élève vers Jésus ses mains jointes et son visage baigné de larmes. Ici encore le peintre a fait emploi du modèle utilisé pour son tableau d'Anvers. La draperie rouge elle-même se présente avec une identité absolue.

La Madeleine, de profil, serre le pied de la croix. Rejetée en arrière, elle porte ses regards vers le Christ avec une expression d'indicible angoisse. C'est la figure capitale du tableau. Une robe d'un jaune rosé à manches bleues, une draperie brune sont des harmonies affectionnées par le peintre. Un voile noué sur la nuque, à bouts flottants, enserre la tête et dissimule les cheveux. Immédiatement derrière Madeleine une seconde femme, aussi de profil, est tombée à genoux. Elle joint les mains à la

hauteur du visage d'un geste indescriptiblement dramatique. L'extrême droite est occupée par une troisième sainte femme drapée de bleu. Waagen signale comme remarquable la figure de la Vierge debout à gauche, et vêtue du costume traditionnel. L'attitude et le geste nous semblent d'une froideur qui contraste avec l'expression pathétique des autres personnages.

Le fond est animé de nombreuses figurines. A droite s'éloigne le groupe des cavaliers; par la gauche s'avance Joseph d'Arimathie, accompagné de Nicodème et suivi du porte-échelle que nous connaissons par le tableau d'Anvers. Le même épisode se rencontre dans une autre édition du petit *Crucifiement* à la Pinacothèque de Munich, œuvre portant la signature (fausse) de Lucas de Leyde et la date 1505 [1].

La médiocre exposition du petit tableau que nous venons de décrire a eu sans doute pour conséquence de le laisser inaperçu de la grande masse du public. Sans être un chef-d'œuvre, c'est du moins une création extrêmement intéressante.

La pénurie des sources en ce qui concerne l'histoire de Quentin Matsys donne une importance particulière à ce que Fornenberg nous apprend de plusieurs créations conservées de son temps à Anvers.

Deux citoyens notables, Corneille Van der Gheest et Pierre Stevens, ceux-là mêmes dont Van Dyck a immortalisé les traits, avaient voué un véritable culte à la mémoire de Matsys. Ce fut le premier qui plaça en 1629, au pied de la tour de Notre-Dame, les cendres de « l'Apelle anversois » et l'épitaphe qui s'y remarque encore. Stevens, à qui Fickaert avait dédié en 1648 son opuscule sur Matsys, vit se renouveler, dix ans plus tard,

---

(1) La Galerie Lichtenstein à Vienne possède également une répétition du *Crucifiement* attribuée à Patenier.

pareil hommage de la part de Fornenberg. A cette époque Van der Gheest avait cessé de vivre et Stevens était entré en possession des œuvres de Matsys qu'il avait délaissées.

Nous avons cité le petit triptyque du baron de Limal, représentant le *Christ mort.* On doit craindre que ce tableau, déjà bien éprouvé au temps de Fornenberg, ne soit perdu sans retour. Il n'en est heureusement pas de même des autres peintures qu'il mentionne.

D'abord c'est une *Madone* assise dans une chaire de marbre, ornée de colonnettes de jaspe, enrichies d'or. L'enfant Jésus a pour siège l'un des supports de ce fauteuil monumental, garni d'un coussin de velours pourpre à glands d'or. Il dépose un baiser sur les lèvres de sa mère. De la main droite celle-ci tient deux cerises qu'elle montre à l'enfant Jésus. Sur une tablette de marbre devant la Vierge, une pomme et une grappe de raisins. Des deux côtés du trône sont drapés des rideaux verts, tandis que le dossier du siège est recouvert d'un tissu oriental.

Avant Fornenberg, Fickaert avait rappelé que l'archiduc Albert et l'infante Isabelle, se trouvant chez Van der Gheest en 1615, furent si charmés de cette production qu'ils firent de vaines instances pour l'acquérir. A peine sera-t-il besoin d'indiquer au lecteur que la peinture en question se trouve actuellement au Musée d'Amsterdam [1]. Pour appartenir aux productions les plus sympathiques de son auteur, elle accuse l'influence manifeste des idées du jour. Matsys n'ira pas jusqu'au bout dans le périlleux chemin où s'aventure l'école flamande; toutefois il se relâchera de son austérité.

Quelle preuve meilleure en pourrait-on donner, que

---

[1] N° 902 du catalogue de M. Bredius (1887). Une gravure du tableau se rencontre dans l'*Art chrétien en Hollande et en Flandre,* par C.-E. TAUREL, t. I, p. 168.

l'attribution au Parmesan de la petite *Madone* qui nous occupe ? Ce fut le cas jusqu'à une époque relativement récente.

Dès avant la fin du XVIIe siècle, nous retrouvons en Hollande la trace de cette peinture. En 1682, Diego Duarte, un marchand de tableaux d'Amsterdam, la portait à son inventaire sous le nom de Matsys. Comme Duarte avait longtemps séjourné à Anvers, il l'avait peut-être obtenue à la vente de Stevens. Son catalogue la cote 300 florins, somme considérable pour le temps.

Le numéro précédent du même inventaire mentionne une autre peinture de Quentin Matsys. « Madone avec l'enfant Jésus, assise dans un oratoire, œuvre fort curieuse, 200 florins. Je l'ai revendue 600 florins à la princesse de Nassau [1]. » La *Madone* suivante était désignée comme plus petite; on peut donc supposer que la peinture cédée à la princesse de Nassau est la page merveilleuse qui figure actuellement au Musée de Berlin.

La Vierge, de grandeur naturelle, est représentée assise dans une haute chaire de marbre, « l'oratoire » de Duarte. Tenant du bras droit l'enfant Jésus, elle lui prend le menton de la main gauche et dépose un baiser sur les lèvres de son fils. L'enfant répond à cette caresse en passant les deux bras au cou de sa mère. On peut douter qu'il existe une plus adorable interprétation des délices maternelles. S'il était permis d'ignorer que Raphaël et Dürer n'eurent pas d'enfants, on dirait qu'il fallut un cœur de père pour créer une pareille œuvre. Admirable d'exécution, merveilleusement précisée dans le détail, elle soutient par un coloris extrêmement harmonieux l'excellence de la conception. Des deux côtés du siège

---

[1] L'inventaire manuscrit de Diego Duarte appartient à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

apparaît un fond de paysage non moins radieux que le groupe de l'avant-plan.

Van Mander parle avec éloge d'une *Madone* appartenant à son ami Ferreris à Amsterdam. Il existe, par Matsys ou d'après lui, d'autres interprétations du même sujet. Le catalogue du Musée de Berlin en signale une chez M. Russell à Londres, la Pinacothèque de Munich en possède une seconde. Enfin l'église Saint-Jacques à Anvers conserve une reproduction ancienne du tableau de Berlin. M. Van den Branden l'attribue à Jean Matsys.

Reprenant la description de Fornenberg, nous trouvons, parmi les tableaux de la collection Stevens, un *Changeur* « ayant devant lui un tas de pièces de monnaie, si bien peintes qu'il est possible de les reconnaître. De la main gauche il pèse de l'or dans une petite balance, où, de la main droite, il s'apprête à déposer une nouvelle pièce.

» Son regard trahit un mélange d'attention et de cupidité. A côté du changeur est placée sa femme, personne fort gracieuse. Coiffée à la mode étrangère, elle tourne d'une main délicate les feuillets d'un livre. Sur le comptoir où s'appuient les deux personnages l'on voit un petit miroir convexe, de forme ovale, où viennent se réfléchir le ciel et une rangée de maisons, comme si, de cette chambre close, la vue embrassait une perspective que le miroir nous renvoie. L'ingénieuse trouvaille !

» Ce tableau a donné lieu à une curieuse méprise. Le comptoir est tendu d'une étoffe verte dont le devant semble fixé par une bande de cuir rouge garnie de clous. Des amateurs napolitains étant venus visiter le cabinet de Stevens, l'un d'eux fit la remarque qu'il était regrettable qu'on eût enfoncé des clous dans une œuvre aussi remarquable.

» En somme, cela n'a rien de surprenant, car sur le même bureau l'on voit une coupe de cristal avec un couvercle et un pied d'or et immédiatement à côté un sachet

de velours noir ouvert, rempli de perles. Il y a encore des poids et d'autres menus objets, tout cela si bien rendu qu'on le croirait naturel.

» Dans le fond de ce qui paraît être une boutique l'on voit des rayons où sont réunies des curiosités, semblables à celles que l'on conserve dans les cabinets. Au bout de la planche une liasse de papiers sur laquelle le peintre a écrit : *Quinten Matsys Schilder*, 1514; plus bas est figuré un petit marteau... Van Mander nomme le peintre Metsys; ici, toutefois, le nom s'écrit différemment. Je doute que Quentin ait rien produit de meilleur que cette œuvre ».

Inutile sans doute de faire la remarque qu'il s'agit du tableau du Louvre. Ce ne peut être que par inadvertance que Fornenberg omet de nous parler du personnage qui se reflète dans la petite glace circulaire. Pour le reste sa description est des plus précises.

En ce qui concerne le millésime 1514, il n'y a pas de motif pour récuser sa lecture, sauf peut-être que M. Rooses signale, dans la collection della Faille à Anvers, une répétition de 1519 (1).

Le catalogue du Louvre émet la supposition que Matsys a voulu, dans cette œuvre, traduire ce passage du *Lévitique* : « Que la balance soit juste et les poids égaux ». Cela est très vraisemblable, car chez Stevens le tableau portait sur le cadre la phrase latine : *Statura justa et œqua sint pondere*.

Comme l'œuvre précédente, celle-ci passa aux mains de Duarte. Son inventaire la mentionne comme suit : « Tableau curieux de deux grandes figures avec nombre d'accessoires, connu sous le nom du *Peseur d'or* ou *Joaillier*. — Extrêmement curieux. — Me coûte 800 florins. »

Pierre Stevens possédait une dernière œuvre qui lui

(1) *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 89.

venait de la collection de Van der Gheest. En voici la description :

« Quatre personnages, deux hommes et deux femmes, autour d'une table, jouant un jeu très répandu, surtout en Allemagne et en Pologne, et connu sous le nom de *Krimpen* ([1]), lequel se joue avec deux cartes. Sur la table il y de l'argent, et les joueurs, très attentifs à leur jeu, semblent combiner les coups. Les divers personnages sont des portraits et membres d'une même famille. On voit à droite un vieillard richement vêtu, mais d'aspect étranger. Il avance la tête comme pour faire des observations relatives au jeu. C'est le même homme introduit par le peintre dans son volet de saint Jean dans l'huile bouillante à Notre-Dame d'Anvers. Il y représente le bourreau qui attise le feu. Il y a encore ici deux jeunes gens et une jeune femme qui occupe l'autre bout de la table. L'œuvre est des plus remarquables, d'un beau coloris et peinte d'une manière très moelleuse. »

Faut-il envisager ce tableau comme perdu? Nous ne le croyons pas. Un moment on put le croire retrouvé : c'était en 1883, lorsque parut à l'Exposition rétrospective d'Édimbourg, sous le nom même de Matsys, une composition répondant assez bien à celle décrite par Fornenberg. Elle appartenait à lord Haddinton. M. Bredius nous fait malheureusement connaître que l'attribution était insoutenable, qu'il s'agissait en réalité d'un Lucas de Leyde très beau et très authentique. On s'en rapporte volontiers à l'appréciation d'un connaisseur de la compétence de M. Bredius.

M. Posonij, le marchand bien connu, nous fit voir jadis à Vienne un tableau de petites dimensions, attribué à Lucas de Leyde et répondant assez à la description de

---

([1]) Il faudrait *Krimpel* (brelan).

Fornenberg. Sans être d'une qualité première, c'était une œuvre intéressante. Il reste une dernière variante, absolument en rapport avec le texte de notre auteur et dont Waagen insère la gravure dans son *Manuel de l'histoire de la peinture* (1). L'œuvre appartient à lord Pembroke. Elle porte la signature « Lucas van Lyden, P. », dont la fausseté est évidente, de l'avis même de Waagen, qui pourtant accepte la peinture pour authentique. Ne s'agirait-il pas ici du tableau de Matsys, si précisément décrit dans le texte ancien? La question mérite à coup sûr d'être examinée.

Fornenberg déclare avoir eu en sa possession un tableau de figures à mi-corps, de grandeur naturelle, où un vieillard s'efforce en riant de retenir une bourse dont une jeune femme a saisi les cordons. Dans l'entre-bâillement d'une porte apparaît un jeune homme.

Le Musée d'Anvers possède une copie ancienne de cette peinture (2) dont l'original, assure M. le Dr Bode, fait partie du cabinet de M. le comte Edmond de Pourtalès à Paris. Le sujet s'écarte un peu de la traditionnelle donnée où, d'une part, c'est la vieille qui cherche à réparer à prix d'or « des ans l'irréparable outrage », de l'autre, le vieillard qui, loin de défendre son escarcelle contre les assauts de la beauté, la lui ouvre au contraire le plus largement possible.

Notre compte réglé avec Fornenberg, revenons sans plus attendre à l'ordre méthodique de notre étude. Aussi bien pour l'avoir un moment délaissé, nous avons, par la rapide succession des œuvres, vu se produire, avec une entière évidence, l'extraordinaire variété d'aptitude de leur auteur.

Matsys, en effet, n'est pas seulement le peintre des tra-

---

(1) Tome I, p. 199.
(2) École de Q. Matsys, nº 566

giques épisodes, des vierges navrées, des victimes souffrantes et résignées. Il sera encore le peintre des joies familiales, le traducteur sarcastique des passions humaines. Comme le dit Bürger, ses conceptions embrassent le haut et le bas de l'humanité, le côté tragique et le côté burlesque.

De l'étude raisonnée de son œuvre se dégage un enseignement de plus. La technique se libère par degrés de sa raideur native, et sans rien perdre en précision, se complète d'une rondeur de formes et d'une liberté de mouvements qui sont dans la nature au même titre que l'expression elle-même.

Les *Madones* d'Amsterdam et de Berlin, la *Madeleine* du Musée d'Anvers, admirablement rendue par le burin de M. Gaujean, qui a accompagné cette étude, ses répétitions du Palais Manzi à Lucques et de la collection de Rothschild à Paris, accusent nettement cette tendance au double point de vue de la facture et du costume.

Il faut se rappeler, en effet, qu'un changement radical de la mode se produit aux Pays-Bas dès les premières années du XVIe siècle. L'influence germanique a pris la place de l'influence bourguignonne.

Plus de brocarts rigides, plus de lourdes étoffes tombant à plis rares et épais. Les tissus les plus souples : la mousseline, la soie, la gaze, par leur chiffonnement même, semblent proclamer l'avènement d'une liberté de gestes et d'allures nécessairement impossible avec les multiples et gênants atours dont s'étaient peu à peu embarrassés les deux sexes.

Matsys n'a point si complètement dépouillé le vieil homme que, comme Mabuse, par exemple, il en devienne méconnaissable. M. Van Even a cru pouvoir affirmer que le type de ses femmes se modifie vers 1510, époque supposée de son second mariage. Nous ne faisons aucune constatation de cette espèce. La *Madeleine* a bien encore

le type auquel le peintre a voué ses préférences. C'est toujours le menton court, la bouche délicate aux lèvres minces, le nez droit aux ailes un peu rigides, la paupière pesante, la chevelure rousse à peine ondée. Seulement la coiffure s'est modifiée. Au turban a fait place un léger réseau, les cheveux se montrent plus librement.

Les manches tombent en plis abondants et fins, une guimpe à fines fronçures environne le buste. Les joyaux eux-mêmes n'ont plus l'apparence gothique.

Le paysage qui sert de fond à cette gracieuse figure n'est pas moins caractéristique de la transformation. Aux roches abruptes et tourmentées succède un paysage purement brabançon; un milieu agreste où l'on verrait sans effort quelque réminiscence des environs de Louvain, avec ses riantes ondulations de terrain et son château César, au haut de l'éminence, à notre droite. Quant au petit arbre dépouillé qui se profile sur le ciel, nous n'y voyons qu'un sacrifice de plus au goût italien, que Dürer, Lucas de Leyde et tant d'autres ne dédaignent pas davantage.

On éprouve quelque embarras à parler de la plus curieuse, certainement de la plus répandue des compositions de Matsys : du fameux groupe des *Avares* du Palais de Windsor.

Faisons d'abord justice de l'appellation traditionnelle du morceau. A vrai dire, nous avons affaire à de simples receveurs de taxes. L'inscription : « *Hier ontfangt men den excys,* ici l'on reçoit l'impôt », figure sur diverses éditions de la célèbre peinture, notamment au Musée de Leipzig. En plus, le registre tenu par l'un des vieillards achève de nous édifier, attendu qu'il mentionne souvent le détail des droits perçus ou à percevoir.

Waagen conteste l'authenticité du tableau de Windsor dont l'original, d'après la dernière édition du catalogue de la Pinacothèque de Munich, serait dans la Galerie Zambeccari. L'exemplaire de Windsor n'en a pas moins un

mérite réel. On en peut dire autant de la répétition qui orne les appartements du Palais royal de Naples. Énumérer toutes les versions serait chose impossible. Celle de Leipzig porte une date postérieure de plusieurs années à la mort de Matsys.

Mais que signifie ce tableau et pourquoi son apparence satirique? Qu'il s'agisse du portrait de quelque comptable fameux, ce n'est guère admissible. Il faut voir ailleurs l'explication, et peut-être la trouverons-nous dans l'éternelle opposition de deux individualités mal faites pour s'entendre : le débiteur et le créancier.

Un tableau de Marin de Rommerswael, à la Galerie Nationale de Londres, identique par la conception et même très proche par l'interprétation de celui qui nous occupe ici, donne au payeur une figure qui laisse peu de doute sur le médiocre plaisir qu'il éprouve à s'alléger de ses écus. Et si l'on se souvient de la façon arbitraire dont étaient levés les impôts au moyen âge, à peine faut-il s'étonner de la répugnance du contribuable à délier les cordons de sa bourse. De là une popularité fort grande, attestée par un nombre invraisemblable de copies, du motif choisi par le peintre. La caricature moderne n'en a-t-elle pas usé à son tour de la manière la plus large et n'est-ce pas encore une variante du vieux thème qu'un mordant dessin de Grandville, intitulé : *Le Grenier d'abondance?*

Que la conception soit de Matsys, nous ne nous hasardons pas à l'affirmer, en dépit de la parenté assez proche du *Peseur d'or* avec le *Receveur*.

Si l'on songe à l'extraordinaire diffusion de ce dernier, n'y a-t-il point lieu d'être surpris de le voir si complètement passé sous silence par les auteurs anciens, à commencer par Van Mander, lequel précisément nous parle, dans sa notice sur Marin de Rommerswael, d'une composition analogue. N'est-ce pas encore le nom du même

peintre que l'on voit associé à l'œuvre dans un inventaire en 1590 ([1])? *Adhuc sub judice lis est.* Nous réclamons en faveur de notre thèse le bénéfice du doute.

A ne suivre que les historiens du temps passé, notre tâche se terminerait ici. Le nom et les œuvres de Matsys auraient à peine franchi les limites du lieu natal. L'artisan d'hier se serait abandonné comme d'instinct à sa profession nouvelle, également indifférent aux faveurs du pouvoir et aux échos de la renommée.

L'investigation moderne a le mérite d'avoir mis en lumière certaines circonstances à la faveur desquelles le maître s'est révélé sous un aspect nouveau.

Dans sa monographie de Holbein, Woltmann consacre un chapitre des plus intéressants aux relations de Quentin Matsys avec Érasme, rapports attestés non seulement par la médaille et le portrait de l'illustre humaniste, mais aussi par sa correspondance ([2]).

Au printemps de 1517, Érasme avait séjourné quelque temps en Angleterre. Revenu à Anvers, il annonce à Thomas Morus le prochain envoi de son portrait et de celui de leur ami commun Pierre Ægidius, le secrétaire de la ville et philologue distingué. L'expédition se fit en septembre, car, dans une lettre datée du 8, Érasme dit à Morus : « Je t'envoie les peintures afin que nous soyons toujours près de toi, même quand nous aurons disparu. Pierre et moi sommes intervenus à parts égales dans la dépense, non que l'un de nous ne l'eût volontiers supportée seul, mais pour que l'hommage fût vraiment collectif ».

([1]) P. Génard, *Le peintre B. De Ryckere* (*Revue artistique*. Anvers, 1878, p. 289). Voyez, au sujet de Martin de Rommerswael, la *Chronique des Arts*, 1879, pp. 230 et 265, et notre article dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1884, p. 211.

([2]) Alfr. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2e édit. Leipzig, 1876, t. II, p. 132.

L'accusé de réception, daté du 8 octobre, parvint à Ægidius. « J'écris à Érasme et t'envoie la lettre, dit Morus. Je n'ai point de secret pour toi. Tu trouveras ci-joint la copie de quelques vers que m'a inspirés ce tableau. Ils sont aussi médiocres que celui-ci est excellent. S'ils t'en paraissent dignes, montre-les à Érasme. Dans le cas contraire, jette-les au feu. »

Le petit poème est célèbre. Fornenberg l'insérait déjà dans sa notice. M. Van Even en a donné la traduction. Le titre est surtout intéressant pour nous. « Vers écrits à propos d'un diptyque *(in tabulam duplicem)* où Érasme et Pierre Ægidius sont représentés pas l'excellent peintre Quentin. Le premier commence sa paraphrase de l'Épître aux Romains. Près de lui sont des livres montrant leurs titres. Le second tient une lettre dont l'adresse est de la main de Morus et que le peintre à également reproduite. »

« O Quentin! s'écrie Morus, ô rénovateur d'un art antique, toi qui ne le cèdes point au grand Apelle, et par le merveilleux artifice des couleurs excelles à donner la vie aux figures inertes. Si les âges futurs conservent le moindre goût pour les beaux-arts, quel ne sera pas pour la postérité le prix d'un tel tableau! »

En *post-scriptum* l'auteur de l'*Utopie* ajoute : « Votre Quentin a vraiment rendu toute chose à la perfection. Il me paraît surtout un prodigieux faussaire, car il a imité l'adresse de ma lettre à toi avec un art si parfait que je ne saurais moi-même la répéter ainsi.

» Si Quentin ou toi n'en faites usage, je te prie de me renvoyer cette lettre. Je la mettrai à côté du tableau et elle doublera le prodige. Si elle est détruite ou peut vous être utile, je tâcherai à mon tour de contrefaire mon contrefacteur. »

La crainte de Morus faillit bien se réaliser, car le tableau qu'il jugeait si digne de louange fut totalement oublié.

Vers la fin du XVII[e] siècle, Bullart y fait encore allusion

dans son *Académie des sciences et des arts* (¹). « On y a veu (en Angleterre) de nostre temps, au cabinet du Roy Charles Iᵉʳ, ce beau portrait en ovale d'Érasme de Rotterdam et de Pierre Gille, si célèbre par ses propres perfections et par les vers que Thomas Morus a pris la peine d'inscrire à sa louange, dans lesquels il exprime fort agréablement et le mérite du sujet et celui du tableau. »

L'honneur d'avoir retrouvé le portrait d'Ægidius revient à M. Wornum. Quand lord Radner l'envoya, en 1873, à l'Exposition de la Royal Academy, il passait pour un Holbein, attribution confirmée par Waagen. La détermination de M. Wornum n'était que partiellement complète cependant. De ce que le portrait du secrétaire d'Anvers avait pour pendant à Longford Castle celui d'Érasme peint par Holbein en 1523, il jugea devoir conclure que le diptyque de Morus était retrouvé. Les choses se présentaient alors en sens inverse : Matsys avait disparu pour faire place à Holbein; celui-ci disparaissait à son tour pour faire place à Matsys. Woltmann rétablit l'équilibre. D'après lui, le portrait d'Ægidius seul est resté en Angleterre.

Le Musée d'Anvers possède une ancienne copie du portrait d'Ægidius, cataloguée comme un portrait d'Érasme par Holbein. C'est même de cette effigie que Leys s'est inspiré à diverses reprises, notamment pour son tableau d'*Érasme dans son cabinet de travail.*

Il n'en faut vouloir à personne de cette méprise. Très certainement, en l'absence de l'œuvre si expressivement décrite par Morus, le personnage ici représenté a de nombreux traits de ressemblance avec l'auteur de l'*Éloge de la folie*. La présence des livres d'Érasme, sous la main du savant, était bien faite aussi pour renforcer l'illusion. Toujours est-il que si le Musée d'Anvers perd un Holbein

---

(¹) Paris, 1682, t. II, p 391.

douteux, il acquiert en échange le portrait d'un citoyen illustre et la répétition d'une œuvre fameuse d'un des plus grands peintres de l'école anversoise.

En ce qui concerne le portrait d'Érasme, Woltmann, après avoir partagé quelque temps les vues de Wornum, soutenues également par Otto Mundler, finit par trouver à Hampton-Court le portrait d'*Érasme écrivant,* attribué à Holbein et accepté pour tel par M. Wornum dans sa biographie du maître.

« C'est un beau portrait authentique », avait dit l'auteur anglais, « mais il est tant assombri et encrassé que l'expression du regard s'en trouve grandement affaiblie. Le philosophe, assis ou debout, est vêtu de la robe et du bonnet habituels. Il écrit dans un volume et porte une bague à l'index de la main droite. Cette main, bien conservée, constitue un bel exemple de la manière dont Holbein traite les mains à cette époque. Le fond nous montre une armoire garnie de rayons où sont placés six volumes, etc. Au revers du panneau, la marque de Charles Ier, les lettres C. R., surmontées d'une couronne. »

Avant Woltmann, M. Grimm avait été frappé de la conformité de cette description avec celle donnée par Morus, et l'exactitude de ses vues finit par prévaloir. Bien que les éléments fussent sous la main des chercheurs, il fallut s'y reprendre à plusieurs fois pour arriver à une solution.

Un autre Anglais, M. S. G. Nichols, acheva d'identifier l'œuvre en déchiffrant les mots tracés par Érasme : *In Epistolam Pauli ad Romanos Paraphrasis Erasmi Roterodami*. Cette fois le doute n'était plus possible. Le texte annoncé par Morus était découvert.

Les mains du portrait sont en réalité fort belles. Mais le simple aspect de la peinture et ses dimensions suffisent à nous convaincre qu'il ne s'agit point ici de l'original de Matsys. Selon M. Bredius, cet original existe dans la

collection du prince Stroganoff [1] à Saint-Pétersbourg. Une autre répétition, mieux conservée que celle de Hampton-Court, mais inférieure en mérite, existe au Musée d'Amsterdam.

Une circonstance assez digne d'être notée, c'est que le portrait d'Érasme par Matsys est la première en date des nombreuses effigies que l'on connaît du philosophe. Peut-être en avait-il fait exécuter pour lui-même une copie. Nous ne savons. Ce qui est certain, c'est qu'à l'époque où Holbein traversa les Pays-Bas pour gagner l'Angleterre, en 1526, Érasme pria son ami Ægidius de le conduire chez Quentin.

En réalité, Matsys était un portraitiste de première force, et le simple fait de la confusion fréquente de ses œuvres avec celles de Holbein suffit à l'établir. L'étude de cette face nouvelle et si importante du talent du maître incombe à la critique moderne. Elle paraît devoir être féconde en révélations. Peu d'œuvres, en effet, disent mieux la position sociale d'un peintre que la qualité de ses modèles.

Nous tenons à diriger l'attention du lecteur vers un portrait de cardinal exposé au Musée de Naples (salle V, nº 7-513) sous le nom de Holbein. C'est là encore, selon toute vraisemblance, un spécimen fort remarquable du talent de notre artiste. Le prélat, représenté plus petit que nature, est vu en buste, presque de face. La figure se détache sur un fond de draperie verte. Sur le camail rouge se rabat un petit col blanc. La physionomie est hautaine, le type médiocrement distingué. Mais les traits sont rendus avec une précision qui confine à la dureté et fait songer à Van Eyck. La bouche aux lèvres minces et serrées est admirable et l'œil bleu clair d'une pénétration étonnante.

---

(1) Catalogue du Musée d'Amsterdam.

La main droite, en partie visible, laisse voir un anneau armorié sur lequel nous n'avons pu malheureusement déchiffrer qu'un lion rampant.

Égal en valeur à ce morceau est un portrait d'homme, désigné jadis à tort comme représentant l'empereur Maximilien, et qui se trouve au Musée d'Amsterdam [1]. L'attribution à Holbein n'a été admise par personne. On ne s'explique pas trop non plus sur quoi se fonde l'attribution au mystérieux auteur de la *Mort de la Vierge,* acceptée par M. Woermann, alors que tout, en ce qui concerne ce peintre, appartient au domaine de l'hypothèse.

C'est encore à Holbein que fut longtemps attribuée l'admirable effigie de Jean Carondelet au Musée de Munich, aujourd'hui restituée à Matsys. Chef du conseil privé, maître des requêtes, le personnage appartenait au cercle des amis d'Érasme et, dès lors, il devient naturel de le voir en relations avec Matsys. Si l'attribution était admise, elle nous montrerait le grand peintre moins éloigné de la Cour que ne l'ont voulu admettre ses biographes. Carondelet accompagna Charles-Quint en Espagne en 1517 et revint en 1519 aux Pays-Bas avec lui.

Voici enfin, au Musée de Francfort, un portrait capital, désigné par une inscription du cadre comme l'image du fameux anabaptiste Knipperdolling, peint par Matsys en juillet 1534. Outre que les traits du personnage n'offrent pas la plus lointaine analogie avec ceux de Knipperdolling, tels que nous les fait connaître une estampe fameuse d'Aldegrever, la date devient sans valeur puisqu'elle est postérieure à la mort du peintre. Il n'y a donc point à faire état de l'inscription. L'œuvre n'en est pas moins d'une qualité supérieure et universellement admise comme émanant de Matsys. A en juger par le style, autant que par le

---

(1) Nº 519 du catalogue de 1886.

costume, elle appartient à une période avancée de la carrière du maître.

Agé en apparence d'une soixantaine d'années, le personnage est coiffé d'un chapeau à grands bords relevés par un ruban. Sa houppelande est fourrée de martre. La main gauche, qui tient des lunettes, repose sur un livre ouvert. La droite se lève comme pour enseigner. Il y a là un caractère de gravité doctorale qui, tout naturellement, fait songer à quelque ministre du culte réformé. Par une double arcade ouverte sur la campagne, l'œil embrasse un paysage étendu. A gauche un fleuve bordé de riantes collines ; à droite un rocher surmonté d'un donjon.

On ne déchiffre point les caractères du livre ouvert devant le personnage. L'omission a de quoi surprendre et nous pouvons la regretter, car les détails de cette espèce, on vient de le voir, peuvent être de précieux points de repère pour la détermination des œuvres.

D'après le costume, c'est à une époque voisine de l'année 1525 qu'il faut classer le présent portrait. Dans l'état actuel des informations, ce serait la plus récente des œuvres de Matsys. Au point de vue de l'expression pittoresque, peu de peintures du maître la surpassent. La correction du modelé, l'extraordinaire sobriété des moyens, la dignité du geste et de l'attitude s'imposent en quelque sorte au souvenir du spectateur. Nous n'avons point seulement ici les traits d'un personnage ; son individualité tout entière a passé dans cette peinture.

Nous avons hasardé un jour la supposition qu'il s'agissait ici d'un portrait de Matsys par lui-même [1]. N'est-ce point ainsi, en effet, qu'on se figure le grand artiste arrivé au déclin d'une carrière dont les glorieuses étapes repré-

---

[1] *Quentin Matsys et son portrait d'Érasme* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Bruxelles, 1877).

sentent pour nous comme l'histoire entière de l'art anversois au XVIe siècle ?

Approchant de la soixantaine, Matsys est un bourgeois aisé, le chef d'une nombreuse famille issue de ses deux mariages. Les poétiques circonstances qui ont décidé sa vocation ne marquent plus que comme un souvenir lointain. Nous savons par Fornenberg qu'il a orné sa nouvelle demeure de « grotesques » au dernier goût du jour, qu'une belle figure de saint Quentin en orne la façade. C'est ici, sans doute, qu'il a reçu Holbein, car la « maison de maître Quentin » où, dès son arrivée à Anvers, Dürer voulut aller lui rendre visite, était située encore dans la rue des Tanneurs. Nous pouvons croire, sans excès d'imagination, que la grande pièce où le peintre a cru devoir figurer un orchestre, résonne parfois des accords du luth ou du théorbe, car Van Mander prend la peine de consigner à l'appendice de son *Livre des peintres* que Matsys cultivait avec succès la musique, et Fornenberg ajoute qu'il était poète. Nous voudrions pouvoir dire avec le fabuliste :

Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour.

Par malheur, nous sommes dans une ignorance totale de ses dernières années.

Les funérailles de Matsys sont inscrites sans date précise à l'obituaire de Notre-Dame d'Anvers pour l'année 1530. Elles eurent lieu sans grande solennité, si l'on en juge par la faible somme qu'elles coûtèrent. La dépouille du peintre fut déposée au petit cimetière de Notre-Dame, non loin du lieu où se dressèrent par la suite les échoppes des gantiers, d'où le nom de Marché-aux-Gants porté aujourd'hui par cette place, la même où se trouve le fameux puits que la tradition attribue au maître.

Une supplique adressée par Van der Gheest au magistrat d'Anvers donne à connaître que, lors de la suppression

du cimetière, l'architecte Antoine Behaghel envoya chez lui la pierre tombale de Matsys. Van der Gheest sollicita alors et obtint de la municipalité l'autorisation de faire fixer au pied de la tour de Notre-Dame, à proximité de l'endroit où furent déposés les restes mortels du peintre, l'épitaphe que l'on connaît ([1]).

Il résulte aussi de la requête, que le puits historique occupa jusqu'en 1557 le centre de la Grand'Place. Ne pourrait-on déduire de cette circonstance que l'œuvre avait été faite à la demande expresse de la municipalité d'après un modèle fourni par Matsys? Ce serait une solution du problème que soulève ce remarquable travail de serrurerie artistique.

La conception serait de Matsys qui en aurait dirigé l'exécution, sans avoir nécessairement pour cela martelé le fer.

Dès les premières années du XVIe siècle, l'éminent créateur avait perdu l'épouse que la légende associe à ses débuts. Elle lui avait donné six enfants dont quatre filles. Une nouvelle union, contractée vers 1510, ne fut pas moins féconde, car le peintre avait vu sa postérité s'accroître de trois fils et quatre filles. Jean et Corneille, issus du premier mariage et dont les noms ont marqué dans les arts, furent investis de la tutelle de leurs frères et sœurs durant la minorité de ceux-ci. La veuve, Catherine Heyns, se remaria.

Chose assez curieuse, on constate que les divers actes passés après la mort du peintre, transforment en « Marchys » le nom de la famille.

Le prénom de Quentin fut successivement porté par l'un des fils du peintre, par son petit-fils, issu de Jean,

---

([1]) J. VERACHTER, *Albert Dürer in de Nederlanden*. Anvers, 1840, p. 38, note 2. Cette épitaphe a été renouvelée en 1843. L'ancienne pierre est aujourd'hui au Musée d'Anvers.

enfin par un neveu, fils de Josse, mort à Louvain en 1530.

Quentin le jeune, fils de Jean, fut également artiste. Il mourut à Francfort. Suzanne, sa sœur, alla mourir à Milan.

Pour avoir échappé à la loi commune qui, rarement, permet aux fils des grands hommes d'égaler leur père, Jean Matsys mérita d'occuper une place honorable dans les rangs de l'école flamande.

Sans briller au premier rang, il ne s'éclipse pas non plus au second. Il a en outre, devant l'histoire, le mérite d'avoir contribué au renom de son père par d'excellentes copies, sans doute exécutées sous la direction même de Quentin.

Né en 1509, franc-maître à l'âge de 22 ans, le fils aîné de Matsys fut chassé de sa ville natale en 1543 pour cause d'hérésie. On ignore où se passèrent les quinze années que dura son exil.

Presque toujours signées et datées, les œuvres de Jean se caractérisent par un mélange évident du souvenir paternel et des influences grandissantes de la Renaissance. Un vaste tableau de *Suzanne,* au Musée de Bruxelles, montre des vieillards grimaçants d'un caractère fort proche de Matsys, passablement dépaysés dans un milieu florentin. Jean mourut en 1575.

Corneille est plus spécialement connu comme graveur. Sans trouver sa place parmi les maîtres satiriques, il se révèle parfois comme humoriste, humoriste assez vulgaire, à la vérité.

M. Renouvier lui consacre dans ses *Types et manières des maîtres graveurs,* un chapitre intéressant et des éloges dont sa compétence spéciale rehausse le prix. L'éminent iconophile, non plus que Bartsch et Passavant, n'avait deviné en lui le fils du grand Matsys. Et comment s'en douter, quand l'œuvre, pourtant nombreux du fils, ne retrace aucune des conceptions géniales du père?

A vrai dire, la mémoire de Matsys n'avait rien à y gagner. Mieux vaut aux grands artistes être ensevelis dans l'isolement de leur gloire que la longue et fastidieuse escorte des plagiaires ne reflétant un style que pour le dénaturer.

Les vrais continuateurs de Matsys ne se retrouvent point au XVIe siècle. Comme le dit Bürger, « dans ses épisodes familiers accolés à ses scènes terribles, dans ses types et ses figures populaires, est en germe toute l'école flamande qui, au temps de Teniers et après lui, se consacrera aux tableaux de mœurs ».

Le « Saint François d'Assise » de Jean Van Eyck. Les Adornes [1].

La personnalité de Jean Van Eyck se détache avec un véritable éclat du fond légendaire que lui constitue l'invention de la peinture à l'huile. Joyaux artistiques de première valeur, ses œuvres révèlent bien mieux que l'entente d'un procédé dont elles suffiraient à prouver l'excellence. L'œil ne se lasse point d'en étudier les multiples perfections. A chaque nouvelle rencontre la somme paraît grandir et, avec elle, va grandissante aussi la somme de nos regrets d'être privés de toute information sur l'apprentissage et les débuts du merveilleux artisan.

Il n'est malheureusement que trop vrai; cet homme, dont les œuvres, contemporaines des premières années du XVe siècle, nous montre un ensemble prodigieux de connaissances, non seulement pour l'époque, mais pour tous les temps; il faut nous résigner à ne rien savoir de son origine.

Et à mesure que l'étude nous familiarise mieux avec la caractéristique des maîtres primitifs, Van Eyck s'isole encore. Naguère, toute création réputée gothique allait grossir son contingent et celui de deux ou trois de ses continuateurs les plus notoires. Si riche qu'il fût, on lui prêtait encore. On lui donnait un cortège d'élèves, des collaborateurs. Rien de tout cela ne subsiste; seul il suffit à sa gloire, et quand il sera possible de donner avec une pleine certitude à l'aîné des deux frères une partie des travaux actuellement assignés au cadet, celui qui nous

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1888, t. 37, 2e période, p. 78.

occupe, la solution du problème n'en sera pas de beaucoup rapprochée. Il restera toujours à connaître par quelles voies, en ces temps presque fabuleux pour nous, un peintre a pu acquérir le degré de savoir si largement dispensé dans les créations du novateur.

Pareille ignorance, nous le savons, existe en ce qui concerne la plupart des Flamands du XVe siècle. Comment nier, cependant, l'influence des frères Van Eyck dans la direction suivie par tant de maîtres venus après eux, jusques et y compris Gérard David?

L'appellation de Rogier « de Bruges », abandonnée seulement par nos contemporains en ce qui concerne Van der Weyden, accuse, en somme, une filiation difficile à méconnaître.

Mais l'individualité de Jean Van Eyck triomphe encore de ces rapprochements. La confusion est à peine possible entre ses œuvres et celles de ses continuateurs. Van der Weyden, Memling, Thierry Bouts peuvent tenir en échec la sagacité des critiques; il n'en saurait être de même pour le chef de l'école de Bruges, et ce sera sans doute à la lueur de cette évidence que l'on pourra essayer un jour de combler les lacunes de l'histoire écrite en ce qui le concerne.

Ne nous forgeons pas d'illusions, pourtant; ce jour n'est point prochain.

Autant à leur format qu'aux circonstances de leur production, les œuvres de Jean Van Eyck doivent la faveur d'avoir échappé à la tourmente qui nous a privés de bien des pages célèbres de l'ancienne école des Pays-Bas. En revanche, elles étaient appelées à une dispersion extraordinairement rapide. On les connaissait en Italie du vivant même de leur auteur et plusieurs ne sont peut-être jamais venues dans les Pays-Bas. Parmi les rares détails concernant le peintre, que l'on a pu relever dans les archives, ne trouvons-nous pas la mention de voyages

lointains et entourés de mystère, entrepris à une époque où déjà ses œuvres avaient provoqué l'admiration de l'Europe? C'était la notoriété de son talent qui l'avait fait appeler au service du duc de Bourgogne. Le séjour à Bruges doit être envisagé, dès lors, comme un simple accident de sa carrière. Il est sans rapport avec la direction suivie par le peintre. Les années de jeunesse, par contre, écoulées en Hollande, seraient plus importantes à connaître. Elles échappent jusqu'à ce jour à notre analyse. Où tant d'obstacles paralysent encore l'effort du chercheur, l'étude critique des œuvres sera, pour les vaincre, le plus puissant levier, ce qui revient à dire : escomptons le hasard, puisqu'il faut toujours compter avec lui; mais venons-lui en aide.

Le nombre des peintures de Jean Van Eyck admises jusqu'à ce jour comme authentiques ne va pas au delà de vingt-cinq. C'est beaucoup, eu égard à leur valeur; c'est peu de chose pour une période active qu'il est permis d'évaluer à quarante ans. Les écrivains du XVe et du XVIe siècle désignent, d'ailleurs très expressément, plusieurs œuvres qui restent à retrouver et dont l'identification ne dépend probablement que de l'examen attentif d'un connaisseur. Il y a peu de mois encore, M. C. Justi fut à même de relever l'existence, au Palais de Hampton-Court, une des Galeries les plus fréquentées de l'Europe, d'un Van Eyck encore inconnu, le portrait du chanoine Van der Paële, le même personnage qui figure sur le célèbre tableau de l'Académie de Bruges [1]. Et le Musée de Berlin est récemment entré en possession d'un portrait

---

[1] *Academy* du 20 juin 1885, p. 445. Le tableau est catalogué comme anonyme dans le n° 272 du catalogue de M. Ernest Law. Il figurait dans l'inventaire de Jacques II sous le titre de « un gros homme », *A fat man*. Depuis la publication de la lettre de M. Justi, M. K. Chytil a consacré dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*, un article à la même œuvre (1886).

capital d'Arnolfini, facile à identifier par le portrait de la National Gallery. Nous avons, pour notre part, en 1883, dirigé l'attention sur une autre création du maître, non moins importante, un *Saint François d'Assise,* tableau anonyme au Musée de Turin, dont nous publions un croquis d'ensemble à la fin de cet article.

Par quel concours de circonstances cette peinture, mentionnée dès le XVe siècle comme restant à Bruges, est arrivée si loin de son pays d'origine, c'est ce que, sans doute, on aura quelque peine à apprendre. Bornons-nous à constater que l'œuvre se présentait escortée d'un ensemble de preuves réunies comme à plaisir en faveur de son authenticité.

En même temps, le testament d'Anselme Adornes, daté de Bruges le 10 février 1470, contenait cette disposition fort curieuse, qu'à chacune des deux filles du testateur devait revenir un *Saint François d'Assise* de Jean Van Eyck (ce testament a été publié par M. Alexandre Pinchart). Alors que nous hésitions encore à tenir pour absolument bien rendu le vieux texte flamand, M. L. Scheibler, du Musée de Berlin, et M. A. Wauters, de Bruxelles, eurent l'obligeance de nous signaler une mention de Waagen relative à un *Saint François,* de la collection de lord Heytersbury, et que le célèbre critique allemand n'hésitait pas à tenir pour une création de Jean Van Eyck. En effet, l'existence de cette seconde peinture devait venir à l'appui de notre hypothèse, qu'elle ne pouvait, toutefois, changer en certitude que par un examen comparatif des deux peintures. La dernière exposition des anciens maîtres de la Royal Academy nous ayant procuré l'occasion de cette étude, il importe d'en consigner ici les résultats.

Anonymes tous les deux et semblables en ce qui concerne la composition, les deux tableaux ne sauraient toutefois être confondus. Le tableau de Turin se développe

en largeur. Il mesure 28 centimètres sur 33. Celui de lord Heytersbury, au contraire, est haut de 21 centimètres et large seulement de 16. On n'y constate toutefois l'omission d'aucun détail intervenant dans la composition du tableau de Turin. Bien mieux, le cadre qui, dans ce dernier, vient à sa partie supérieure toucher presque les ailes du crucifix, et dont la partie inférieure cache le bord de la robe du saint, ce cadre, dans la peinture appartenant à lord Heytersbury, laisse visible un espace de ciel et un espace de terrain dont la pression suffit à expliquer le renversement des proportions constaté dans ce nouvel exemplaire.

En y regardant de près, toutefois, il est aisé de voir qu'en réalité la différence n'existe pas, le panneau ayant, à une époque relativement récente, été agrandi de 2 centimètres dans le bas, de 7 centimètres dans le haut, et latéralement, de 2 centimètres. La largeur originale était en somme de 14 centimètres, la hauteur de 12. Le tableau de Turin, œuvre type, se reproduit dès lors à une échelle réduite de plus de moitié dans celui de lord Heytersbury.

L'hésitation de M. Claude Philipps à admettre d'abord pour originale cette seconde version du *Saint François* (*Chronique des Arts,* 1886) ne nous surprend pas tout à fait. Le tableau de Turin a souffert, mais celui de lord Heytersbury a été défiguré par de maladroites retouches. Inutile de revenir sur les ajoutés barbares au ciel et au terrain. Dans l'intérêt de l'œuvre, il faudrait ramener le panneau à sa grandeur primitive, et rien ne serait plus facile. Chose plus affligeante, les têtes et les extrémités des deux personnages dont se compose le tableau, portent des traces de retouches que l'exiguïté de l'œuvre rend doublement visible. Un coup de pinceau a recouvert la tonsure de saint François; le front, l'oreille, une partie de la joue, le capuchon sont balafrés d'une manière non moins brutale et, nous a-t-il paru, sans nécessité bien réelle.

Quoi qu'il en soit, l'authenticité de l'œuvre ne peut faire question. Et qui donc, si ce n'est Van Eyck, aurait peint ce fond merveilleux où se meuvent des personnages à peine grands comme la tête d'une épingle, ces arbres où perchent des oiseaux que l'œil a peine à distinguer, cette ville blanche dont les constructions se massent sur le flanc d'une montagne et que la photographie ne pourrait rendre avec une précision plus grande ?

La répétition du sujet dans l'œuvre du maître est sans doute mieux qu'un indice, mais une importance considérable nous semble s'attacher encore à la forme donnée à cette répétition. Il y a infiniment plus de chance d'authenticité dans la réduction d'une œuvre que dans la transcription pure et simple. Rien n'est plus fréquent, même de nos jours, que de voir des artistes appelés à fournir des réductions de leurs œuvres. Les copies offrent des garanties d'authenticité infiniment moindres. Tout au plus se font-elles sous la direction du maître.

L'étude du tableau de lord Heytersbury nous réservait une constatation des moins prévues, difficile à faire à Turin à l'endroit où était accroché l'exemplaire du Musée. Ce fond merveilleux dont nous parlions tantôt n'est pas un paysage de pure fantaisie. La ville que le peintre y a introduite et que nous voyons s'étager en amphithéâtre, est bien la ville d'Assise parfaitement reconnaissable à son château féodal. Nous la voyons se présenter comme ici, dans une planche du bel ouvrage consacré par M. Plon à la gloire du fondateur de l'ordre des Franciscains (1) et dans une œuvre signée, le *Saint Sébastien* de Niccolo Alunno, appartenant à M. l'abbé Wolff, à Calcar.

D'où Van Eyck tenait cette vue, nous ne nous chargeons point de l'apprendre au lecteur. Tant préparé que l'on soit

---

(1) *Saint François d'Assise.* Paris, 1885.

aux surprises, il est bien permis de rester bouche close à l'apparition d'un site italien déterminé sous le pinceau de Van Eyck.

Allons-nous, *hic et nunc,* enfourcher ce coursier rapide et dangereux qui s'appelle l'hypothèse, pour suivre notre peintre dans un voyage problématique au delà des Alpes? Allons-nous même signaler de certaines analogies entre la disposition générale de son œuvre et la stigmatisation de saint François, peinte par Giotto, dans l'église inférieure d'Assise? Non, mais il n'entre pas davantage dans nos vues de traiter de folie toute recherche entreprise dans cette direction.

Une chose demeure évidente, c'est que la précision est une des qualités premières du grand peintre qui nous occupe.

On a voulu reconnaître Lyon dans la ville représentée à l'arrière-plan de la *Vierge* du Louvre, d'autres y voient Maestricht. Les cathédrales représentées au fond de l'*Adoration de l'agneau* reçoivent également des désignations; la tour gothique en voie de construction dans la *Sainte Barbe* d'Anvers, que nous reproduisons ici, a donné lieu, de son côté, à maints commentaires. Sans rechercher ce qu'il peut y avoir de fondé dans ces essais de détermination, il nous paraît de la plus haute probabilité que les monuments représentés par Van Eyck, dans ses tableaux, sont peints d'après nature. Faut-il admettre, implicitement en effet, que l'admirable vaisseau gothique où trône la Vierge dans le tableau de Dresde, avec ses chapiteaux ouvragés, ses délicates nervures, ses pinacles, ses statues, ait été non seulement peint, mais encore composé par Van Eyck? A ce compte le peintre serait non seulement un merveilleux interprète, mais un sculpteur, un architecte de génie.

Et maintenant, faut-il rappeler les termes des ordonnances de Philippe le Bon, rendues en faveur de Van Eyck

et où il est question de « loingtains voiaiges », de « pélérinages, d'estrangères marches » dont Monseigneur entend qu'aucune déclaration ne soit faite? N'avons-nous pas le droit, par l'inspection des œuvres du maître, de chercher à connaître de quel côté se dirigeaient ses pas?

Né vers 1380, il n'arriva que vers l'âge de 45 ans au service du duc de Bourgogne. Nous avons la preuve qu'à dater de cette époque, il a beaucoup voyagé; n'avait-il pas voyagé aussi précédemment?

Waagen, de ce que lord Heytersbury acquit à Lisbonne la petite peinture, envisagée à juste titre par lui comme un Van Eyck, supposait que l'œuvre avait été exécutée pendant le séjour du peintre en Portugal. L'hypothèse d'elle-même tombe, puisque nous avons la preuve que les deux tableaux d'Anselme Adornes étaient encore à Bruges en 1470. Le gentilhomme ne se contentait pas de les léguer à ses filles : il exigeait encore que sur les volets *dont ils étaient pourvus,* on fît peindre son portrait et celui de sa femme. Marguerite Van der Banck avait alors cessé de vivre, et son époux, à la veille d'entreprendre un pèlerinage en Terre sainte, n'était pas certain de revoir la Flandre; les portraits ne pouvaient donc être peints d'après nature.

Le voyage en Orient dura une année entière; il fut suivi de plusieurs voyages en Écosse, où Adornes finit par se réfugier à l'époque des troubles qui agitèrent le règne de Marie de Bourgogne; on sait qu'il y mourut de mort violente en 1483 (1).

Il est, croyons-nous, de toute vraisemblance que les volontés exprimées par le testateur ne restèrent point inexécutées. A ce titre, nous avons la rare fortune de pouvoir joindre ici les portraits dessinés d'Anselme

---

(1) Comte DE LIMBURG STIRUM, *Anselme Adornes, un voyageur brugeois au XVe siècle.* Gand, 1881.

Adornes et de Marguerite Van der Banck, d'après les originaux que M. le comte Thierry de Limburg Stirum, sénateur belge, a bien voulu mettre à notre disposition.

Faut-il chercher dans ces portraits une preuve de l'accomplissement, par Marguerite et Louise Adornes, du vœu de leur père? La disposition des personnages, leur attitude et l'encadrement lui-même viennent à l'appui de la supposition.

Les dessins sont anonymes. Ils ne peuvent naturellement émaner de Van Eyck, mort depuis plus de quarante ans. Les costumes indiquent bien précisément, d'ailleurs, la fin du règne des ducs de Bourgogne. Mettre en avant un nom d'auteur serait chose oiseuse.

Adornes voulait que les portraits fussent peints « le mieux que l'on pourrait ». Il ne disait point que l'on dût s'adresser à un peintre brugeois. Quoi qu'il en soit, le nom de Memling se présente tout naturellement à l'esprit. Nous rappelons que ce maître mourut en 1495.

La Maison de Rubens. — Le Musée Plantin. Tableau de De Backer et de Pierre Goetkint-Bonenfant. Commission nommée pour élever une statue de bronze à Van Mander, à Meulebeke, où il naquit [1].

La transformation rapide de nos grandes villes a eu pour conséquence de faire disparaître, pour cause « d'embellissements », parfois discutables, et de régularisations qu'il eût mieux valu souvent considérer comme moins rigoureuses, des constructions aussi dignes d'intérêt par leur valeur d'art que par leur importance historique. Il me

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1888, t. 38, p. 79.

suffira de rappeler qu'il y a quelque vingt ans, la Grand'-Place de Bruxelles, ce curieux tableau architectural, dont le détail peut être d'un bon goût discutable mais dont l'ensemble n'en garde pas moins une physionomie des plus pittoresques, cette place comptait au coin d'une des rues bornant l'Hôtel de ville, une maison dite de l'*Étoile*. On la fit disparaître sur un ordre même du pouvoir municipal et cela sans qu'aucune voix s'élevât pour protester. Que voulez-vous? l'immeuble gênait la circulation! L'ancienne Boucherie possédait un perron du meilleur effet. Par malheur, il empiétait sur le trottoir. Supprimé! Gêner la circulation, pour une édilité soucieuse de bon ordre, dame! c'est grave. Aussi les jugements en pareille matière sont-ils toujours sans appel.

Le récit des attentats au bon goût, enfantés par l'amour excessif de la ligne droite, fournirait matière à un supplément assez volumineux au chapitre de M. Delécluze sur la *Barbarie de ce temps* [1]. Veuillez croire que la Belgique y aurait sa respectable place. Saluons, dès lors, avec une joie d'autant plus vive l'ère de réparation qui semble décidément venue, aussi bien en province que dans la capitale. Après tout, c'est un progrès accompli dans l'ordre moral de revenir sur les erreurs du passé.

On sait aujourd'hui contraindre un peu les aises du passant pour conserver aux villes quelque chose de pittoresque, transiger avec les rigueurs de l'alignement en faveur d'un souvenir attachant du passé. Croyez que c'est quelque chose dans un pays où nul pouvoir ne dispose de l'autorité requise pour imposer ses vues en pareille matière. La réédification de la maison de l'*Étoile* est à l'ordre du jour depuis un certain temps, tout comme celle du perron de la Boucherie.

Le bourgmestre de Bruxelles, en archéologue zélé, a pu,

---

(1) *Livre des cent et un.*

tout récemment, faire voter par son conseil le maintien d'un reste de la première enceinte qu'un percement de rue venait de mettre à découvert et adopter un crédit pour la restitution de l'espèce de donjon appelé « Tour noire », qu'on voyait encore, au siècle dernier, sur le quai au Sel.

Le vestige n'est pas d'une grande importance architecturale, mais conserver un souvenir du passé est assurément d'un exemple plus salutaire qu'une destruction irréfléchie. Cela est surtout vrai à Bruxelles, où la vieille ville est comme noyée dans l'ensemble monumental que les administrations successives ont eu à cœur d'étendre.

Anvers, où les nécessités d'un mouvement commercial intense ont fait construire un ensemble magnifique d'installations commerciales, a sagement épargné son vieux *Steen*, berceau de la cité. Tout le monde se réjouit aujourd'hui de cet acte de bon goût dont l'exemple profitera à nos neveux, sans les consoler cependant de mainte destruction inconsidérée.

Quand la vieille enceinte espagnole fut condamnée à disparaître, on voulut à toute force démolir en même temps les portes monumentales qui la perçaient et qu'il eût été facile d'enchâsser dans les nouveaux remparts, tout au moins d'isoler sur la ligne des grands boulevards destinés à remplacer l'ancienne. Ces massifs ensembles d'architecture militaire du XVI[e] siècle, où se manifestait le génie des grands constructeurs italiens, avaient un caractère à part et ne se rencontrent plus que dans quelques villes de la Vénétie à la défense desquelles contribuèrent plus spécialement San Micheli et ses aides.

Signaler le courant d'hier fera mieux ressortir celui d'à présent. En somme, les vieilles villes flamandes sont assez riches de leur moderne prospérité pour n'avoir point comme des parvenues à dissimuler leur origine. Il en est dont le passé commande un respect tout spécial, et l'on aura beau faire d'Anvers une des premières villes com-

merciales du monde, longtemps encore le nom de Rubens lui vaudra une notoriété plus haute que la splendeur de ses quais de 100 mètres de large.

On se figure l'effet que dut produire un beau matin — il y a de cela quelques semaines — la nouvelle que la maison de Rubens était mise en vente.

Situé dans la rue qui porte tout naturellement le nom du grand peintre, ce vaste immeuble ne doit pas être avec un hôtel d'ordonnance toute moderne, d'ailleurs, érigé en 1864 sur la place de Meir, à proximité de la demeure historique et qu'une inscription latine assure occuper l'emplacement de la maison des parents de Rubens. Les distraits ou les myopes ont pu s'y tromper, mais rien au monde n'est plus étranger au XVII[e] siècle que cette façade aux lignes prétentieuses et baroques.

L'extérieur de l'hôtel Rubens n'a dû, à aucune époque, passer pour monumental. En dépit de modifications assez notables, c'est pourtant mieux qu'un souvenir. Il y subsiste des parties importantes de la construction originale, notamment le portique de la cour, souvent reproduit et inspiré évidemment d'un portique qui se voit encore à l'entrée des jardins du palais du T à Mantoue. Il y a aussi au fond du jardin, et faisant face à la porte d'entrée, un pavillon, représenté dans le portrait de Rubens et de sa seconde femme au Musée de Munich.

L'aliénation d'un immeuble assez vaste pour avoir formé deux hôtels distincts, situés dans le plus beau quartier d'Anvers, pouvait n'être que le premier acte d'un morcellement prochain. De diverses parts on s'émut de l'éventualité, et bien que, jusqu'à ce jour, aucune destination définitive ne soit assignée au bâtiment, on en propose plusieurs. Il est permis d'espérer qu'un accord interviendra entre la ville d'Anvers et l'État, et qu'en somme l'immeuble sera sauvé, qu'on l'affecte à un service public ou qu'il serve à donner asile à quelque collection ayant

trait à Rubens et à son école, au besoin à un dépôt provincial d'archives depuis longtemps réclamé pour Anvers, comme pour les autres provinces.

La question étant posée, il y avait un intérêt considérable à rechercher, les sources authentiques à la main, en quoi la distribution actuelle diffère de ce qu'elle était primitivement. M. Rooses a voulu se charger de ce soin, et c'est l'Académie d'archéologie qui a eu la primeur de son étude.

Les lecteurs de la *Gazette* me sauront gré de leur en donner un aperçu.

C'est au début de l'année 1611, moins de deux ans après son retour d'Italie, que Rubens se rendit acquéreur d'une grande maison avec dépendances, le tout d'un très vaste périmètre et confinant au Jardin des Arquebusiers, dont il est si fréquemment question dans l'histoire, à propos de la *Descente de Croix*.

Plusieurs années furent consacrées à l'édification de l'hôtel et à ses embellissements successifs. Même en 1627, Rubens, en vue d'arrondir sa propriété, devint possesseur de plusieurs maisonnettes voisines de son hôtel.

Au dernier tiers du XVIIe siècle, le peintre Van Croes exécuta des dessins de l'extérieur et de l'intérieur de la construction alors occupée par un chanoine Hillewerve, le même qui eut un procès si intéressant pour l'acquisition d'une série de têtes d'apôtres de Van Dyck.

On s'étonne avec M. Rooses que ce sanctuaire de l'art ait pu être dévasté impitoyablement et qu'il n'en subsiste que des restes, intéressants encore, assez riches pour nous donner une idée de la splendeur de l'ensemble, mais insuffisants pour nous consoler des parties disparues.

Jusqu'en 1840, l'hôtel Rubens, bien que sa distribution intérieure eût été considérablement modifiée, ne forma qu'un tout. Depuis environ un siècle il avait appartenu à la famille Bosschaert, dont un représentant le possède

encore. Occupé par Philippe Rubens jusqu'en 1680, les familles Van Eycke, Hillewerve, Steenecruys et de Letter l'habitèrent successivement ([1]).

Dans son état actuel, la vaste construction livre, comme un problème, à l'érudition des chercheurs, la détermination de l'emplacement de l'atelier d'où sont sortis les nombreux chefs-d'œuvre du plus illustre des peintres flamands. C'est plus spécialement à la solution de ce problème que s'est appliqué M. Rooses, et on peut l'ajouter avec beaucoup de pénétration.

L'atelier de Rubens n'était point à l'étage, comme on l'a toujours cru, mais bien au rez-de-chaussée. D'après un plan de la maison du maître, levé en 1763, avant sa transformation, et inséré par Mols dans un des manuscrits appartenant à la Bibliothèque royale de Bruxelles, l'auteur arrive à établir que cet atelier avait au moins 140 mètres de superficie (14 mètres sur 10) et qu'il était haut de 10 mètres au moins.

Éclairé du côté de la cour par des fenêtres à mi-hauteur de la façade, il avait, du côté du jardin, trois vastes verrières, celle du milieu s'ouvrant à niveau du sol et permettant, à l'aide d'un linteau interrompu par le milieu, la sortie des plus vastes toiles. Cette remarque de M. Rooses vient singulièrement en aide à l'élucidation du problème.

L'arrière-corps, formant l'atelier, ne fut point démoli mais modifié. On le divisa en un rez-de-chaussée et un étage. L'ancienne charpente subsiste, et l'on retrouve encore au grenier de cette partie du bâtiment une roue et un cabestan qui servirent, sans aucun doute, à dresser et à

---

(1) C'est sans doute une dame alliée à l'une de ces familles, à ces familles, à moins que ce ne soit une fille de Rubens, que nous voyons représentée dans un portrait de Gonzalès Coques à la Galerie Nationale de Londres (n° 1011), avec le portique de l'hôtel de Rubens figuré dans le fond.

hisser les lourds panneaux et les immenses toiles sur lesquelles Rubens peignait ses vastes conceptions.

En ce qui concerne l'atelier des élèves, dont l'étendue devait être pour le moins égale à l'espace affecté à celui du maître, on sait par le récit du Danois Otto Sperling, dont la visite à Rubens eut lieu en 1621 ([1]), que c'était une pièce éclairée par le haut. M. Rooses suppose que la construction était indépendante du corps de logis, que l'on y pénétrait par une rue latérale. Après la mort du peintre, sa disparition était inévitable.

La cour de la maison de Rubens a gardé, malgré tout, un fort grand air. M. Willems en tira jadis un excellent parti pour un de ses meilleurs tableaux : *La Visite de Marie de Médicis à Rubens*. Les estampes d'Harrewyn laissent voir que Rubens avait rapporté de son séjour en Italie le goût des façades décorées de peintures. On voit distinctement les sujets dont il avait orné son habitation : *Persée et Andromède, La Marche de Silène, Le Jugement de Pâris, Un Héros couronné par la Victoire, L'Enlèvement de Proserpine,* etc. Sauf le *Persée,* aucune de ces compositions, dit M. Rooses, ne concorde avec les mêmes sujets traités par Rubens dans ses tableaux. A la hauteur du premier étage règne, en trompe-l'œil, une galerie dans laquelle le peintre s'était représenté avec sa femme, un lévrier et deux perroquets.

Il ne subsiste aucune trace de ces peintures, non plus que de la salle en rotonde qui, d'après divers auteurs, servait à l'exhibition des sculptures antiques fort précieuses que le grand Anversois était parvenu à rassembler.

« On comprend », dit M. Rooses, « qu'un particulier n'eût pu conserver, dans son état primitif, l'immense halle où Rubens travaillait ; mais la ville d'Anvers aurait pu

---

([1]) *Chronique des Beaux-Arts,* 1887, p. 77.

regarder comme un devoir de ne point laisser profaner le plus illustre de ses ateliers, celui qui a fait rayonner autour du nom de la ville la gloire la plus éclatante.

» Malheureusement, jadis, on ne pouvait attendre pareille générosité d'une citée ruinée, qui, du vivant du maître, lorsque les temps étaient meilleurs, ne lui commanda qu'un seul tableau : *L'Adoration des mages*, et s'empressa de faire présent de cette œuvre, deux années après l'avoir acquise ([1]), de même qu'elle vendit ou donna en cadeau les décorations de l'*Entrée du Cardinal-Infant*, le second et dernier travail commandé par elle à Rubens. »

Nous ajouterons que les tuteurs des enfants mineurs du maître se vantaient d'avoir réalisé un bénéfice en envoyant à la fonte les chaînes d'or recueillies par Rubens au cours de sa carrière.

« Notre siècle », conclut M. Rooses, « a réparé en partie l'indifférence des âges passés et rendu plus d'un honneur public à Rubens. Quel témoignage plus naturel et plus frappant de sa reconnaissance et de son admiration la ville d'Anvers pourrait-elle offrir au plus illustre de ses enfants que de préserver de toute profanation ultérieure sa demeure, berceau de tant de chefs-d'œuvre, et de la dédier au culte de cet incomparable génie qui, plus que tout autre de ses citoyens, a bien mérité de la patrie et de l'humanité ? »

Il ne faut être ni Belge ni Anversois, il suffit d'être ami des arts pour se rallier à cet avis.

La création du Musée Plantin est pour Anvers un indice des vues de la municipalité en pareille matière.

Tourangeau de naissance, Plantin n'était Anversois que d'adoption. Il avait vu le jour à Saint-Avertin en 1514, devint bourgeois d'Anvers en 1550 et y mourut en 1589.

([1]) Ce tableau fait actuellement partie de la Galerie de Madrid. Il fut offert au comte d'Oliva, envoyé du roi d'Espagne.

Il s'agit aujourd'hui de commémorer le troisième centenaire de la mort de l'imprimeur qui a jeté un si grand lustre sur la cité. En réalité, l'imprimerie plantinienne fut, au XVIe siècle, la créatrice d'un ensemble d'ouvrages qui lui donnent une importance égale à celle des Aldes et des Estiennes.

Le titre d'architypographe du roi d'Espagne n'avait pas suffi à mettre Plantin lui-même à l'abri du soupçon d'utiliser ses presses à la confection de livres prohibés. Il eut, en somme, une existence assez agitée. On fit chez lui des perquisitions qui ne donnèrent point de résultat. De génération en génération l'imprimerie put se transmettre dans la famille, — en ligne féminine, — Plantin n'ayant pas eu de fils. On y imprima force livres de piété, une des spécialités de la maison, qui employa un grand nombre d'artistes à leurs embellissements. Puis le silence se fit dans la patricienne demeure des Moretus. Il était réservé à notre temps de faire tourner ses trésors accumulés au profit des curieux et, chose à laquelle, par exemple, nul ne s'était attendu, de prouver le bien-fondé des suspicions espagnoles. On a trouvé, en effet, dans les paquets maculatures, des feuilles d'une orthodoxie contestable et la preuve manifeste des relations de l'architypographe du roi Philippe II avec les sectaires.

Depuis trois siècles sa dépouille dort en paix à Notre-Dame. Les choses ont bien changé et il n'y aura sans doute aucune note discordante dans le concert d'hommages que l'on s'apprête à rendre à la mémoire de ce fils du travail, qui justifia si bien sa devise : *Labore et Constantia,* et qui sans être lui-même un homme de haute science, fut l'auxiliaire précieux et l'ami de quelques-uns des principaux lettrés de son temps.

Et puisqu'il est question de la tombe de Plantin, rappelons qu'elle est surmontée d'un *Jugement dernier* de Jacob De Backer, seule œuvre connue d'un Anversois du

XVIe siècle, de qui Van Mander a consigné très élogieusement le souvenir. Autrefois, au siècle dernier, les Chartreux d'Anvers et les Carmes de Liége possédaient de ce peintre des sujets analogues. Ces tableaux qui figurent sur la liste des œuvres emportées par les commissaires de la République n'arrivèrent jamais au Louvre. Est-ce de l'un d'eux que le Musée d'Anvers vient de s'accroître, par le fait d'une donation ? Je l'ignore ; toujours est-il que le tableau, pour n'être pas un chef-d'œuvre, n'en est pas moins d'une authenticité irrécusable, attendu qu'il porte une superbe signature et la date de 1571. De Backer était assurément un maniériste. Sa place serait entre Floris et Crispin Van den Broeck, ce qui n'est pas pour l'élever bien haut. C'est quelque chose, toutefois, de savoir à quoi s'en tenir sur la valeur d'un maître de qui les œuvres étaient recherchées, dit Van Mander.

Le même donateur, M. Taeymans, a légué au Musée un second tableau, émanant de Pierre Goetkint, dont le nom se transforma en France en celui de Bonenfant. Ce Pierre Goetkint fut le condisciple de De Backer chez le peintre Antoine de Palerme et devint le maître Breughel de Velours. Ses œuvres sont des plus rares. Celle dont le Musée d'Anvers vient de s'enrichir offre un sérieux intérêt local. C'est la démolition, par le peuple, des fronts intérieurs de la citadelle espagnole en 1577, etc.

Pour finir cette lettre, une nouvelle qui sera bien accueillie des lettrés. Une Commission s'est formée en Belgique pour ériger un monument à Van Mander. Ayant à sa tête les bourgmestres de Meulebeke, où naquit le peintre historien, et d'Amsterdam, où repose sa dépouille, c'est dans la première de ces localités que l'on compte élever une statue de bronze.

Un buste inédit de Charles=Quint. — Conrard Meyt. Corneille Laenem. — Adrien Denys (¹).

La somme de plaisir que nous éprouvons à la vue d'une belle œuvre n'est pas, quoi qu'on en dise, indépendante de tout rapport avec les circonstances de son origine. Par cela même qu'une production de l'art ramène forcément le spectateur au temps de son éclosion, qu'elle est, ou doit être, l'expression éloquente de l'individualité de son auteur, c'est chose essentiellement déplorable de ne la voir se présenter à nous que comme une sorte de défi aux tentatives que nous pourrons faire pour pénétrer le mystère de sa naissance. Tel est, par malheur, le cas pour le beau buste que nous présentons aux lecteurs de la *Gazette,* en les prévenant qu'il constitue jusqu'ici l'unique travail de son espèce que possède la Belgique.

Aussi bien la mention des créations de ce genre ne se relève que de loin en loin dans les annales de l'art dans les Pays-Bas. Il s'agit d'une terre cuite polychromée. Que nous passions en revue la série passablement longue des maîtres sculpteurs de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle, c'est avec des chances minimes d'y voir surgir un nom fait pour s'adapter précisément à des productions de cette nature, d'un caractère en quelque sorte privé.

Le portrait en sculpture, le buste, fut de tout temps une rareté aux Pays-Bas. Dans la longue énumération des œuvres d'art portées à l'inventaire de Marguerite d'Autriche, dressé d'après son ordre en 1523, en dehors des figurines de saints, le plus souvent taillées en bois,

(¹) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1888, vol. 38, p. 495.

nous ne rencontrons que les seuls bustes de Philibert le Beau et de Marguerite elle-même, « taillés en marbre par Conrard » (Meyt), et un buste anonyme « de la sœur du roy d'Angleterre ([1]) fete en terre cuyte ».

En revanche, le nombre des portraits peints de tous les membres de la maison de Savoie, de Castille et d'Autriche y abondent.

Quelle est l'origine, quelle était la destination de notre buste ? A cet égard tout est conjectural. Avant de trouver au Musée archéologique de Bruges un durable asile, il servit d'ornement au jardin d'un particulier à Ypres. C'est là qu'est allé le cueillir un généreux anonyme, envers qui nous avons de trop vives obligations pour ne pas respecter les scrupules derrière lesquels s'abrite sa modestie. Ce sera donc la ville de Bruges que nous féliciterons de posséder un citoyen qui a tant contribué à la délectation des curieux et une œuvre de cette importance.

Telle nous la voyons, l'œuvre n'est plus que partiellement ancienne. La poitrine et les épaules sont le produit d'un rajustage de date récente. Le morceau original se limite à la tête et au cou ; également, chose importante, à la coiffure. Cette dernière ne constitue pas une des parties les moins typiques de l'ensemble. A part qu'elle ajoute puissamment au caractère de l'œuvre, elle fournit un paragraphe bien curieux au chapitre des chapeaux.

Ce couvre-chef, de dimensions monumentales, est taillé en bois. Il est mobile, et c'eût été pour Viollet-le-Duc un pur régal d'étudier sa configuration propre aussi bien que l'arrangement de la chevelure qu'il recouvre. On peut croire que, dans la réalité, ce chapeau était fait en velours. Sans doute portait-il latéralement des joyaux, dont la reproduction avait tenu compte. Ainsi s'expliqueraient

---

([1]) Ce serait Marie, veuve de Louis XII, croit M. Michelant, l'éditeur de l'inventaire de Marguerite. (*Compte rendu de la séance de la Commission royale d'histoire* 3e sér., t. XII. Bruxelles, 1871, pp. 5 et 83.)

les entailles que l'on y constate. Le fond, très plat, extrêmement développé, n'est pas circulaire mais carré, avec plis diagonaux.

De ce que ce chapeau s'enlève, il ne résulte pas que le buste puisse se passer de lui. Le sommet de la tête fait défaut et paraît n'avoir jamais existé. Cela n'empêche que, toute mutilée qu'elle soit, et en dépit de l'irrégularité des traits, l'effigie a grand air.

On peut, dans certaines conditions d'éclairage, s'abandonner à l'illusion qu'il s'agit de la nature elle-même; les bustes de la Renaissance procurent de ces surprises. A Vienne, où l'on avait placé dans une des pièces de la Bibliothèque impériale une tête polychromée du XVI[e] siècle, le conservateur nous disait que par moments le personnage paraissait s'animer pour suivre ses recherches d'un œil inquisiteur.

L'identification de la personne représentée est, tout naturellement, de première importance pour diriger les recherches touchant l'auteur d'un buste. Cette fois l'ensemble de la physionomie démontre que nous avons affaire à un membre de la maison d'Autriche.

Est-ce Maximilien, venu très jeune en Belgique, Philippe, son fils, ou Charles?

Maximilien peut être tout d'abord écarté. Outre que chez lui le bas du visage n'était pas, comme dans notre buste, en disproportion excessive avec le haut, le nez, dans tous les portraits de l'empereur, est d'une forme plus régulière.

On songe presque instinctivement à Philippe le Beau, âgé de 28 ans à peine à l'époque de sa mort. Au premier coup d'œil, nous lui avions donné la préférence. La supposition n'a pu tenir en présence du portrait, extraordinairement précis, de l'époux de Jeanne la Folle, conservé au Musée de Bruxelles [1]. Aucune préférence, aucune raison

---

[1] Voyez au sujet de cette peinture une notice de M. Reynen, publiée à Anvers en 1887. On y trouve une reproduction passable du portrait.

tirée de l'histoire n'est faite pour prévaloir, lorsque manque l'identité presque absolue de physionomie de deux personnages.

Chez Philippe, loin de faire saillie, le bas du visage est presque fuyant. Le menton pourrait être qualifié d'ordinaire dans son signalement. Ordinaire, aussi, le nez, plutôt long que court. L'œil petit, comme l'était également celui de Charles-Quint, à la paupière pesante. La bouche, partie caractéristique de notre buste, n'offre plus, dans les effigies du père et du fils, qu'une analogie secondaire.

Du reste, nous tenons à le déclarer, ce n'est pas au seul portrait de Bruxelles que l'on peut recourir pour asseoir un jugement. La Galerie de Versailles possède également un Philippe le Beau. Il suffit de le connaître pour savoir que celui de Bruxelles a fidèlement rendu les traits du jeune prince. Détail qui n'est point à omettre, Philippe portait les cheveux à la mode de son temps, c'est-à-dire beaucoup plus longs qu'on ne les voit dans les portraits de Charles-Quint exécutés vers 1515.

Reste un portrait de Philippe le Beau conservé à la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges. Celui-ci offre une réelle analogie avec le buste que nous reproduisons. Il convient toutefois de rappeler que cette image, donnée par la tradition à Hugues Van der Goes, ne peut être de ce peintre, par la fort bonne raison que Philippe le Beau n'avait que 4 ans à l'époque de la mort de son prétendu portraitiste [1].

Dans l'espèce, l'attribution n'a qu'une importance secondaire. Ce qu'il importe davantage de constater, c'est que le portrait de la cathédrale de Bruges ne représente pas

---

[1] C'est M. Weale qui a d'abord fait cette remarque (*Bruges et ses environs*, édition de 1875, p. 108). On peut aussi comparer avec notre buste, le beau buste de la collection Timbal, qui appartient à M. Gustave Dreyfus, à Paris, et qui est désigné comme représentant également Philippe le Beau.

plus Philippe le Beau qu'il n'est peint par Van der Goes. Ici encore le modèle a été Charles-Quint.

Que s'il pouvait exister à cet égard le moindre doute, nous renverrions les incrédules au grandiose ouvrage de sir William Stirling Maxwell, *The chief Vitories of Charles the fifth* (1), où se trouvent groupés presque tous les portraits connus de Charles-Quint avant comme après son élection à l'Empire. Nul ne verra le portrait de 1519, attribué à Albert Dürer et qui est beaucoup plus probablement de Cranach, sans constater aussi que le portrait de la cathédrale de Bruges et le buste du Musée représentent une seule et même personne.

C'est chose à ne point perdre de vue que, sous le rapport iconographie, le nom de Charles-Quint évoque le souvenir immédiat des nobles portraits du Titien. L'empereur y apparaît dans la force de l'âge, les cheveux taillés courts, la barbe suffisamment épaisse pour marquer l'évidente disgrâce d'une bouche presque difforme. On oublie que rien ne ressemble moins à ce Charles-Quint-là que le jouvenceau de la Cour de Marguerite, ou même le jeune empereur que Dürer vint saluer à Aix-la-Chapelle et dont l'image nous est conservée par vingt portraits de ce temps-là.

Même en 1525, Gaspard Contarini ne voyait à critiquer Charles qu'un menton, plutôt une mâchoire inférieure si longue et si large qu'elle ne paraissait pas naturelle mais postiche. Quand l'empereur fermait la bouche, il lui était impossible de joindre les dents d'en bas avec celles d'en haut. Il restait entre elles un espace de la grosseur d'une dent, ce qui faisait qu'en parlant, surtout en achevant son discours, il y avait des paroles qu'il balbutiait et qu'on n'entendait pas bien. Comment ne pas se souvenir de ce portrait en considérant le buste de Bruges?

---

(1) Londres et Édimbourg, 1870.

A qui en faire honneur? Beaucoup de maîtres seraient fondés à y prétendre, à ne tenir compte que de leur réputation. L'extraordinaire sincérité du rendu, jointe à la nature du procédé, donne la certitude d'un travail exécuté sur le vif et non de souvenir ou d'inspiration. La polychromie du buste confirme les termes du contemporain cité par M. Hene dans son *Histoire du règne de Charles-Quint* : « Visage allongé et triste, où l'absence de toute carnation fait ressortir encore mieux le blond pâle des cheveux et des yeux plus gris que bleus ».

Le jeune prince semble âgé de 16 à 17 ans. Il faut conclure de là qu'il aura posé avant son départ pour l'Espagne, probablement à la Cour de Marguerite, peut-être pour Conrard Meyt, le sculpteur de la Gouvernante, ou pour tout autre artiste reçu à sa Cour. Ceci, qu'on le remarque, n'a rien d'inconciliable avec le fait de la présence du buste dans la bonne ville d'Ypres à la date même de sa confection.

M. Alphonse Van den Peereboom, dans un grand ouvrage qu'il a consacré à l'histoire de la cité flamande [1], assure que les Halles étaient décorées de bonne heure des images de tous les seigneurs et de toutes les princesses qui, depuis 1322, avaient porté la couronne comtale de Flandre. « Les images de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche, de Philippe le Beau et de Jeanne d'Aragon ne figuraient pas encore en 1512 dans notre Chambre. Ne pouvant y faire peindre les images, nos échevins résolurent, vers cette année, de compléter la Galerie historique des portraits de leurs souverains, en faisant placer les statues des descendants du Téméraire dans les fenêtres figuratives du Beffroi et de la Halle aux draps. »

L'auteur nous apprend qu'on s'adressa, à cet effet, au

---

[1] *Ypriana*, notices, études, notes et documents sur Ypres. Bruges, 1878, t. I, pp. 296 et suiv.

statuaire Corneille Laenem, nommé parfois aussi Lambin, lequel posa, en 1511, une statue en pierre de « l'Empereur » et l'année suivante une autre du « roi de Castille ». Par empereur, croit M. Van den Peereboom, il faut entendre Maximilien; par roi de Castille, Philippe le Beau. En 1514, le même sculpteur eut à fournir d'autres statues que l'historien d'Ypres suppose avoir été celles des comtesses de Flandre, etc.

Malheureusement, M. Van den Peereboom ne possédait aucun renseignement précis touchant les personnages figurés. Il est évident que l'image de Charles-Quint a dû être comprise parmi celles dont la municipalité fit la commande d'abord à Corneille Laenem, ensuite à Adrien Denys, l'un et l'autre de la ville. Nous resterons dans les limites de la vraisemblance en supposant qu'un buste du jeune souverain aura, par son ordre même, été envoyé à Ypres pour servir de guide à l'auteur de sa statue (1). Une fois celle-ci confectionnée, le buste modelé n'aura plus offert — pour les contemporains du moins — qu'un intérêt secondaire. Ainsi s'expliquerait sa présence au XIXe siècle entre les mains d'un particulier.

Disons, pour finir, que les travaux de cette espèce, le plus souvent anonymes, sont en quelque sorte indéterminables.

Si le buste de Bruges est par lui-même une œuvre artistique de haute valeur, son origine flamande, que nous ne saurions révoquer en doute, lui donne une importance considérable pour l'histoire de l'art aux Pays-Bas. C'est chose neuve, en effet, de voir la statuaire flamande, inépui-

---

(1) Notons que ceci est d'autant plus acceptable que le livre même de M. Van den Peereboom mentionne une lettre originale de Charles-Quint, datée de Saragosse, le 10 mai 1518, par laquelle le jeune roi de Castille informe les échevins d'Ypres qu'il a été reçu et « juré à Roi » et fait son entrée à Saragosse. La lettre contient, dit l'auteur, de fort intéressants détails sur cette reception.

sable dans ses combinaisons décoratives ou ses conceptions monumentales, se révéler non plus seulement comme experte en l'art de travailler le bois ou d'ajourer la pierre en des merveilles de grâce et de légèreté, mais se présenter en rivale de la peinture dans l'étude de la physionomie humaine, dégagée de tout souci étranger à la recherche du simple et du vrai.

Nous pensons bien que c'est ce que prouveront suffisamment au lecteur les reproductions excellentes que nous devons à l'obligeance de M. le comte de Ruffo de Bonneval de pouvoir joindre à la présente notice.

Le lieu de naissance de Memling [1].

Personne n'ignore le mystère qui a plané jusqu'à ce jour sur l'origine du grand peintre Memling. Les recherches de M. Weale, couronnées d'un si remarquable succès, ont fait justice de la plupart des fantaisies biographiques accumulées par Descamps et ses continuateurs directs. On a cessé de voir en Memling le soldat des armées de Charles le Téméraire venant à l'hôpital de Bruges faire soigner ses blessures et se révélant ensuite comme artiste sous l'empire de la gratitude.

Nous savions par M. Weale que, bourgeois de Bruges et bourgeois notable, pour sûr à dater de 1478, Memling dut à ses travaux une aisance bien méritée.

Mais la Flandre était-elle admise à revendiquer comme un de ses fils le grand peintre qui jette sur son école un si glorieux éclat? Ce point restait indécis, ou plutôt l'absence complète d'indications touchant le lieu de naissance de l'immortel auteur de la *Châsse de sainte Ursule,* amenait M. Weale à lui donner une origine étrangère, allemande peut-être à cause du prénom Hans, à peine utilisé à Bruges, peut-être hollandaise à cause du nom de Memling, aujourd'hui Medemblick, localité de la West-Frise.

Une chose était certaine, c'est que le chroniqueur Marc Van Waernewyck, lequel écrivait un demi-siècle à peine après Memling, le désignait sous le nom de Hans l'Allemand *(Duytschen Hans),* sans qu'aucun doute soit possible au sujet de l'identité du personnage ainsi désigné.

L'assertion de l'historien de la Flandre se trouve

---

(1) *La Chronique des arts et de la curiosité,* supplément à la *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1889, p. 61.

aujourd'hui confirmée : Memling était Allemand en effet.

Une note insérée dans l'*Athenæum* de Londres, du 2 février 1889, nous apporte ce renseignement depuis si longtemps attendu. Cette note, encore anonyme, fait connaître qu'il existait à Bruges, vers la fin du XV[e] siècle, un clerc du nom de Rombaut de Dopper, lequel était aussi notaire et, à ce qu'il semble, amateur d'art. Il tenait un journal, plus tard passé aux mains de l'annaliste Meyer, qui fut à même de le mettre largement à contribution. Or, sous l'année 1494, on relève dans ce journal la mention suivante :

Die XI Augusti, Brugis obiit Magister Joannes Memmelinc, quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totoius orbis Christiani. Oriundus erat Mogunciaco, sepultus Brugis ad Ægidii.

Donc Memling, originaire de Mayence, réputé le plus grand peintre de la chrétienté, est mort le 11 août 1494 et a été inhumé à Saint-Égide.

M. Weale avait déterminé déjà avec une quasi-certitude l'année de la mort de Memling. Pour la date de sa naissance, comme le dit avec raison l'*Athenæum,* c'est aux Archives de Mayence à nous la fournir.

Exposition de portraits antiques.
Création de nouveaux Musées. — Acquisition du Musée de Bruxelles. — Tableau de Rubens altéré (¹).

Avant de finir, le XIX[e] siècle nous réserve plus d'une surprise encore dans le domaine des choses de l'art. Il ne lui a point suffi de nous initier, par la patiente investigation

---

(¹) *Correspondance de Belgique* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. I, 3[e] période, 1889.

de l'élite des chercheurs, aux vrais principes de l'architecture des anciens, si étrangement altérés par Vitruve lui-même, d'ajouter des trésors sans nombre aux merveilles connues de la statuaire antique, de refaire, en quelque sorte de fond en comble, l'histoire de l'art de la Renaissance et des périodes subséquentes, le voici qui vient, de la manière la moins prévue, nous renseigner sur la peinture des anciens, non plus seulement sous le rapport de la conception des ensembles pittoresques, à la façon des peintures décoratives de Pompéi, mais dans la traduction directe, simple, naïve de la nature : le portrait lui-même!

Après Dresde et Munich, Bruxelles vient d'être admis à connaître la collection des portraits antiques, découverts à une époque récente par M. Théodore Graf, de Vienne, à Rubayat, dans le Fayoum. Ces portraits, au nombre d'une centaine, ont été vus, ces jours-ci, dans une des salles du Musée de peinture.

Il importe de dire avant tout, pour convaincre les incrédules s'il s'en trouve, que cette exhibition complète plutôt qu'elle n'éveille les connaissances de plusieurs en la matière. Le Louvre, la Bibliothèque Nationale, le Musée Étrusque de Florence, plus récemment le British Museum et la Galerie Nationale de Londres leur avaient fourni des éléments d'information absolument certains sur la forme artistique dont il s'agit.

Lors de son étude de la tête de *Bacchante*, du Musée de Cortone, où des connaisseurs voyaient encore une œuvre de la Renaissance italienne, M. Félix Lenormant était amené à dire [1] : « Cependant la peinture de Cortone n'est pas, sous le rapport du mode d'exécution, un monument absolument isolé. On peut maintenant en rapprocher des morceaux offrant, à ce point de vue, une grande analogie

---

[1] *Gazette archéologique*, 1877, p. 48.

avec elle et qui étaient encore inconnus au XVIIIe siècle. Sur quelques momies gréco-égyptiennes du temps de l'Empire romain, le masque en relief des momies de l'époque pharaonique et ptolémaïque est remplacé par un portrait peint sur une mince planchette de bois de cèdre et encastrée dans le cartonnage de l'enveloppe la plus intérieure à la hauteur du visage. Le Musée du Louvre possède une riche série de portraits de ce genre dont l'art n'a absolument rien d'égyptien [1]. Il y en a aussi un mutilé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale et au Musée égyptien de Florence. »

La figure de la Bibliothèque Nationale, encore adhérente au cercueil de la momie, fut acquise dès l'année 1836, et MM. Gros et Henry, dans leur savant ouvrage sur les procédés de l'encaustique et ses dérivés, ont établi, avec une irrécusable évidence, qu'elle complète un morceau appartenant aujourd'hui au British Museum. Triomphal exemple de la valeur du système d'investigation scientifique de notre temps appliqué aux beaux-arts !

Revenons à notre collection de portraits.

Ils sont là, ai-je dit, une centaine. Généralement parlant, aucun n'atteint la grandeur de nature, et généralement parlant, aussi, ils fixent le spectateur, chose naturelle, étant donnée leur destination.

Au point de vue artistique, la valeur en est fort inégale. Il y a là, le catalogue — catalogue extrêmement bien fait — en convient sans détour, des productions d'un ordre très secondaire. Mais cela même ajoute à l'intérêt de l'ensemble, où se découvre une différence d'interprétation et de manière, une différence aussi de procédés faite pour mettre plus vivement en relief la personnalité des auteurs.

---

(1) Il y en a six. Ils sont de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes sous Adrien.

A côté de bustes d'un caractère presque enfantin, tracés comme à la hâte, nous trouvons des masques où s'accuse avec une surprenante énergie l'individualité du modèle masculin, avec une grâce presque raffinée, ce qui fait le charme de la beauté féminine.

Tel portrait de jeune femme, le n° 45, par exemple, évoque le souvenir de Prud'hon, non moins par le type que par une morbidesse de procédés tout à fait surprenante, si l'on songe que la plupart de ces têtes ne sont pas obtenues par le pinceau mais par le cestrum, un instrument de forme lancéolée décrit par MM. Gros et Henry dans leur livre, également par M. Donner von Richter dans un appendice, fort instructif, au catalogue de la présente exhibition.

Les hardiesses du procédé sont souvent des plus remarquables dans certaines têtes masculines. L'application nette, presque brutale de la touche, comme dans le n° 21, se compare sans trop d'infériorité au modelé des maîtres coloristes que notre temps estime avec le plus de raison. Il ne saurait être douteux, en présence de ces produits d'un art assurément déchu, qu'une longue et puissante tradition a présidé à leur mise en œuvre, et que non moins que la statuaire, la peinture était régie, dans l'antiquité, par la plus consciencieuse étude de la nature. Certes, il ne manquait pas de textes pour nous édifier là-dessus, mais notre temps a vu un tel défilé de formes conventionnelles dans l'interprétation du modèle vivant, que c'est une rare fortune d'être mis en présence d'un moyen précis d'information sur la manière de voir des anciens en la matière.

Sous le rapport de l'ensemble, comme sous le rapport du détail, il n'y a pas grande différence à signaler entre la manière de voir des peintres d'aujourd'hui et celle de leurs devanciers d'il y a quinze siècles. L'effet d'ombre et de lumière, la production du relief obéissent à des règles absolument pareilles. Et ce n'est pas la chose la moins

surprenante que nous révèle cette exhibition, que le degré d'ignorance des procédés où vivaient les peintres du haut moyen âge, jugés dans les œuvres qui nous restent de leur pinceau, comparativement à celles de l'antiquité.

Les peintures exposées à Bruxelles par M. Graf, pas plus que celles découvertes presque simultanément à Hawara par le représentant de l'Association égyptienne de Londres, M. Flinders Petrie, pas plus que celles du Louvre, ne sont exclusivement traitées à l'encaustique. Les plus remarquables sont, d'après M. Donner von Richter, exécutées tout ensemble à l'encaustique et à la détrempe à base d'œuf. On pourrait, dit l'auteur, désigner ce procédé par les mots : détrempe à la cire brûlée. Ici la cire n'est pas combinée avec une essence, mais elle est mélangée à l'état chaud avec du jaune et du blanc d'œuf auquel on ajoute une goutte d'huile; le toût mélangé et pétri — ce qui est nécessaire pour écarter les parties d'eau que contient l'œuf — et ainsi transformé en une pâte, en une sorte d'onguent après l'adjonction de la poudre de couleur. Cette pâte peut se manier au castrum ou au couteau, comme un onguent; ensuite on brûle la peinture.

A peine faut-il ajouter à ce qui précède que les peintures de Fayoum donnent matière à des études d'une importance capitale en ce qui concerne le type, l'ajustement et la parure des personnes représentées.

Graves ou sérieuses, ces têtes ont, le plus souvent, une pénétration de regard absolument surprenante qui vous lance dans un monde de suppositions sur l'individualité des modèles. A la lettre, il s'agit ici d'une résurrection.

Quelques personnages ont le front ceint d'une couronne dorée. Sans aucun doute, ils appartiennent aux rangs élevés de la société. Les femmes portent des bijoux : colliers, pendants d'oreilles, fibules d'un travail souvent délicat. Pour la race, il serait difficile de la préciser. Il y a là une évidente variété de types : type romain, type

sémitique, voire phénicien. Si la majorité des personnages ont le teint clair, il y en a plusieurs au teint très basané.

Reste un point à déterminer. Nul doute que ces peintures, dont plusieurs gardent la trace de leur insertion dans les bandelettes des momies, ne fussent des portraits absolus et nullement idéalisés. Il faut croire à une étude directe devant le modèle vivant, le portrait ne recevant sans doute sa destination ultime qu'à la mort du personnage. Il est hautement probable que ces jeunes femmes et ces jeunes filles, aux traits souriants et animés, ont vraiment posé devant le peintre. On s'expliquerait de la sorte qu'en très grande majorité les jeunes appartiennent plutôt à l'âge moyen qu'à la vieillesse.

Pour la différence de valeur des échantillons, la position sociale des familles en fournit la cause. Le riche s'adressait au meilleur peintre, le pauvre au praticien de rang inférieur. Il semble vraisemblable, enfin, que les plus médiocres échantillons appartiennent à la date la plus récente, c'est-à-dire à celle où la tradition du grand art cessait de guider les artistes.

Quoi qu'il en soit de ces diverses suppositions, l'examen de ces portraits peut être envisagé comme une bonne fortune pour tous ceux qui s'intéressent au progrès de nos connaissances dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art ([1]).

. . . .

*
* *

Tableaux de Rubens altérés. — Dans une récente séance de l'Académie, M. Rooses a entretenu ses confrères de la Classe des beaux-arts de l'altération de deux

---

([1]) Voyez la gravure d'un de ces portraits dans la livraison de février dernier, p. 169.

œuvres importantes de Rubens : la *Vénus dans les forges de Vulcain,* du Musée de Bruxelles, et l'*Antiope,* du Musée d'Anvers.

La première de ces peintures, provenant de la collection Patureau, fut acquise par le Musée en 1857, à la vente de cet amateur. On ne la paya que 11,200 francs, ce qui ne l'empêche pas d'être une fort belle œuvre de la période intermédiaire de Rubens. M. Clément de Ris s'en occupa en 1860, dans un article de l'*Artiste.* Il considérait la peinture comme appartenant plutôt à Jordaens, en quoi notre savant confrère avait certainement tort. Ce qui, toutefois, méritait d'être constaté, c'était le manque d'unité de l'ensemble. Toute la partie de gauche du panneau pouvait avoir été rapportée, circonstance dont l'exactitude vient d'être prouvée par M. Rooses, lequel nous apprend, de plus, que le fragment enlevé et remplacé se trouve au Musée de Dresde, où il est bien connu comme un des plus beaux tableaux de Rubens, *La Vieille au fourneau,* dont il existe d'ailleurs une gravure de Basan [1].

A quelle époque s'est faite cette transformation ? C'est ce qu'il serait difficile de dire. Comme il est possible de

---

(1) Qu'on permette à l'auteur de cette correspondance de rappeler ce passage de son étude sur la *Vénus* de Rubens, étude d'ailleurs citée par M. Rooses et insérée dans le *Messager des sciences historiques* en 1861 : « Si le tableau de Bruxelles est bien réellement de Rubens, est-il tout entier de sa main ? Nous avons lieu d'en douter, d'abord à ne se laisser guider que par l'instinct, s'il est permis de s'exprimer ainsi, nul doute qu'il n'y ait à première vue, dans cette œuvre, quelque chose de discordant. Par un examen plus attentif, on constate une différence très sensible entre la peinture de la partie gauche du tableau et celle de la partie droite. Le *Vulcain,* quoique admirablement traité, nous semble d'une main étrangère ainsi que son entourage immédiat. En effet, en regardant de près le tableau, on peut observer dans le panneau une ligne qui, partant du bord supérieur du cadre perpendiculairement à côté de la *Vénus,* jusqu'à la hauteur de la poitrine, se dirige ensuite obliquement vers la gauche jusqu'à la main de l'amour où elle redevient verticale, jusqu'au bord inférieur du cadre. Toute la partie laissée à gauche par cette ligne de démarcation nous semble rapportée. » H. H.

remonter assez haut dans l'histoire de l'œuvre, M. Rooses incline à croire que l'annexe apocryphe peut être le fait de quelque élève même de Rubens. Quant au panneau de Dresde, il appartient à la Galerie depuis le temps de sa constitution par l'électeur de Saxe.

L'*Antiope* du Musée d'Anvers, payé 100,000 francs il y a quelques années, a aussi, selon M. Rooses, subi des altérations notables. Originairement en hauteur, le tableau se présente aujourd'hui en largeur par l'adjonction d'un paysage qui n'a rien de commun avec les intentions de l'illustre peintre dont le nom — chose rare dans l'œuvre de Rubens — figure sur ce panneau.

S'il ne peut exister aucun doute sur l'authenticité de cette œuvre absolument remarquable, la signature paraît bien timide pour être de la main du plus fougueux brosseur de l'école flamande.

Au moment de fermer ma lettre, j'apprends l'ouverture, à Gand, d'une Exposition rétrospective de peinture. Ma prochaine correspondance rendra compte de cette exhibition.

**Exposition rétrospective de peinture à Gand.
Note complémentaire sur l'indication du lieu de naissance
de Memling. — Mort d'un ancien élève de David** [1].

Organisée à Gand par l'Union des Artistes, l'Exposition de tableaux anciens a obtenu un succès d'imprévu autant qu'un succès de mérite. Tous les éléments étaient tirés des collections locales, et à côté d'une valeur intrinsèque généralement sérieuse, on leur a, en outre, trouvé l'attrait de la nouveauté, chose qui, en pareille matière, est une valeur aussi.

Sans doute, on ne se lasse pas de voir de belles choses : les Musées procurent heureusement ce plaisir. Il y a pourtant un charme dont nul ne se défend à percer la mystérieuse atmosphère qui plane sur les collections privées. Outre qu'on sait gré au possesseur d'une belle toile d'en partager un moment la jouissance avec le public, l'impression que procure, dans ces conditions, la vue d'une œuvre intéressante, s'accroît de l'illusion égoïste, mais indéniable, qu'on a soi-même une part quelconque au mérite de sa découverte.

Les tableaux exposés à Gand n'avaient pas, jusqu'à ce jour, été vus en public, et il a fallu la généreuse initiative de l'Union des Artistes — le bénéfice d'une caisse de secours instituée en faveur des artistes nécessiteux — pour les amener au grand jour de la rampe. Ces peintures, au nombre de deux cents, offraient, pour beaucoup d'entre elles, un intérêt d'art souvent très sérieux, et pour plusieurs un intérêt d'histoire qu'il me sera permis d'indiquer en pas-

---

(1) *Correspondance de Belgique* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, p. 416.

sant. Chose plus digne encore d'être notée, le triage avait été fait avec assez d'entente pour maintenir le niveau général à une très convenable hauteur. J'ajoute, à simple titre d'information, que l'Exposition n'a guère duré que trois semaines, ce qui, joint à une publicité trop restreinte, a eu pour conséquence de priver beaucoup de curieux du bénéfice de ce très remarquable ensemble.

Nous avons su, par un avertissement placé en tête du livret, que les attributions sont données aux tableaux par leurs possesseurs. On doit savoir gré à ceux-ci d'avoir fait un usage discret de la permission qu'a tout amateur de recourir aux noms les plus ronflants, pour en orner le cadre des échantillons qu'il nous admet à connaître. C'est à la fois une preuve de bon goût et une garantie de sérieux, car nous savons tous à quels prodiges d'illusions s'abandonne l'amateur vulgaire, dès qu'il s'agit de baptiser les œuvres de sa galerie. Il n'est peut-être pas de forme sous laquelle la vanité se donne plus libre carrière. A Gand, chose absolument digne de remarque, des œuvres tout à fait distinguées ont été présentées au public sans aucun nom d'auteur. Qu'on veuille bien pardonner les essais de détermination qui pourraient, à la faveur de cette circonstance, se glisser dans le présent article.

Parmi les inconnus du livret, trois œuvres remarquables étaient extraites des collections de Limburg Stirum et de Crombrugghe de Picquendaele. A la première appartenait un portrait extrêmement curieux de Jean sans Peur, qu'il est permis de croire contemporain de ce prince, mort en 1419. Il n'y a pas grande hardiesse à donner un nom au personnage; si les portraits gravés de Jean sans Peur sont d'un mérite artistique secondaire, ils témoignent, du moins, de l'existence d'un prototype. Figure longue, futée, donnant plutôt l'idée d'un homme sans scrupule que sans peur. Le costume est bien également celui de la Cour de Bourgogne au début du XVe siècle, ce costume qui, d'après

Viollet-le-Duc, semblait avoir pris comme point de départ l'étude du laid et du difforme et dont le souvenir n'est pas éteint dans les œuvres des Van Eyck.

Il serait difficile de ne pas prononcer ce nom devant un portrait du duc de Bourgogne, alors surtout qu'il est peint à l'huile. Parler d'Hubert Van Eyck, c'est naviguer sans boussole, car aucune peinture du maître n'a pu être identifiée jusqu'ici. D'ailleurs son nom n'apparaît que dans les comptes de la maison de Bourgogne. Jean Van Eyck, pour sa part, n'est entré au service de celle-ci qu'après la mort de Jean sans Peur. Tout cela n'empêche que, comme exécution aussi bien que comme tonalité, le portrait exposé à Gand n'offre des points de contact nombreux avec la manière du glorieux artiste, et il ne faudrait pas trop facilement repousser l'idée d'y voir une œuvre de sa jeunesse, c'est-à-dire de l'époque où, étant au service de Jean de Bavière, sa réputation était parvenue jusqu'à Philippe le Bon, comme l'affirment les documents publiés par le comte de Laborde.

A cette première œuvre, avant tout curieuse, de la collection Limburg Stirum, s'en ajoute une seconde, d'un attrait artistique infiniment supérieur, une des perles de l'Exposition de Gand. Simplement désignée sous le titre de *Château de Rumbeeck,* l'attachante petite création offre d'abord l'intérêt de représenter un domaine connu, appartenant à la famille du possesseur même de la peinture. Le titre n'en donne qu'une idée très imparfaite. Le château n'est ici qu'un accessoire. L'avant-plan est occupé par de nombreux personnages, qui sont autant de portraits sans doute. La date se précise sans grande difficulté par les costumes. Nous touchons à 1540, époque avancée du règne de Charles-Quint. Les vastes coiffures ont fait place, pour les hommes, aux toques gracieuses; pour les femmes, à la coiffe étoffée que l'on rencontre surtout dans les portraits de Holbein. Une vaste pièce d'eau, où

s'ébattent des cygnes, occupe le centre de la peinture. Environnée d'arbres à l'imposante silhouette, elle laisse à droite une échappée de vue sur un village dépendant du castel dont les créneaux et les tours se découpent sur les frondaisons d'un parc. Sur la rive la plus distante, une cavalcade de toutes petites figures s'avance joyeusement vers la noble demeure. Les dames occupent un spacieux chariot couvert de toile. Les cavaliers et les valets précèdent et suivent. Les personnages réunis à l'avant-plan sont au nombre de quinze. Ils chantent en s'accompagnant de divers instruments. Un page leur verse du vin. Mais aucun visage ne s'illumine d'un sourire, et les gestes demeurent compassés. Il semble que le peintre, observateur rigoureux de son modèle, s'est renfermé dans un scrupule de ressemblance imposé par ses clients.

On voit encore, à l'extrémité du groupe, le chapelain de la famille lisant ses Heures. Leys eût assurément fait ses délices de cette petite page où le précieux rendu du détail ne nuit en rien à l'harmonie de l'ensemble. Sous les rayons du soleil couchant, le lac s'éclaire d'une lueur douce. L'un des cygnes s'élance de l'eau en battant des ailes.

Le paysage mérite ici l'attention la plus spéciale. Le feuillé des arbres est traité avec une minutie qui fait songer d'abord à Patenier. En y regardant de près, on découvre dans un grand arbre, vers la gauche, une chouette, oiseau dont Bles, selon les auteurs, avait coutume de signer ses tableaux. A la vérité, sur un autre arbre, vers la droite, on voit une pie, mais celle-ci n'étant la signature de personne, il n'y a pas de motif absolu pour rejeter l'attribution au maître Civetta. Van Mander loue spécialement Bles de la patience qu'il apportait à rendre le détail. Son œuvre, ajoute cet auteur, se compose en majeure partie de paysages semés d'arbres et animés de nombreuses figures. Ses tableaux étaient généralement petits. Si, véritablement, il s'agit ici d'un Bles, le spéci-

men est des plus importants pour caractériser le maître.

Chose curieuse, et quelque peu déroutante, le baron de Crombrugghe avait fait figurer à l'Exposition un autre tableau qu'il y aurait lieu d'attribuer à Bles, bien qu'en réalité aucune similitude n'existe entre cette peinture et la précédente. Il s'agit d'un *Ecce homo* de petit format.

Le Christ, tout inondé de sang, apparaît au haut d'une estrade, présenté à la foule par un Pilate en costume oriental. La multitude, multitude bestiale et grouillante, occupe tout le premier plan de droite. La ville de Jérusalem, vers laquelle conduit un pont, avec des personnages accoudés au parapet, forme un délicieux lointain. Les personnages sont remarquables par une expression de rage qui n'a rien de caricatural. La diversité des physionomies est vraiment merveilleuse et fait songer à Martin Schöngauer. Le regard de Pilate est empreint d'une perfidie atroce. J'avais songé tout d'abord à voir ici un Jérôme Bosch, lorsque, en examinant l'œuvre plus en détail, je constatai la présence, au fond d'une meurtrière pratiquée dans le mur où s'adosse l'entourage du Christ, d'une chouette! La présence de l'oiseau est vraiment si peu nécessaire ici, qu'à moins de ne rien signifier du tout, elle équivaut à une signature. Magnifique et harmonieuse peinture, du reste, et dans un état de conservation irréprochable.

Il convient encore de mentionner, toujours parmi les primitifs, une *Madone,* exposée par M. Maeterlinck, directeur du Musée de Gand. L'ensemble des tonalités, le fond de marbre rouge, la grâce un peu maniérée de l'enfant Jésus avec de grands yeux bruns, le ton perlé des chairs contrastant avec l'éclat des draperies, rehaussées de fines broderies tracées en noir, enfin les formes pleines, sont la caractéristique de Mabuse dans sa seconde période. Cette *Madone* est un échantillon distingué de sa manière.

Secondaires dans les œuvres d'imagination pure, les

Flamands de la seconde moitié du XVIe siècle se révèlent comme des portraitistes d'une rare force. Un tableau de Frans Floris, de la collection Fredericq, *La Manne,* avec une belle signature et le millésime 1554, n'est certes pas une œuvre ordinaire. On préférerait un moindre étalage de science et un peu plus d'oubli des Italiens. Quand il s'agit du portrait, que de chefs-d'œuvre nous livre ce groupe d'artistes si dérouté par le souvenir de Michel-Ange ! Voici, par exemple, un portrait d'homme, par Adrien-Thomas Key (collection Dael), digne de rivaliser avec les plus belles productions du genre. Le type n'a rien de fort distingué, mais quelle intensité de vie, quelle prodigieuse étude de la forme ! Tout le monde a, du reste, admiré au Musée d'Anvers le double portrait de famille du même artiste. Quelle valeur pouvait avoir le *Christ en croix* servant de panneau central à ces volets? On se le demande avec un peu d'inquiétude. Gageons que s'il est perdu, c'est qu'il ne valait pas beaucoup la peine d'être conservé.

Pour en revenir au portrait de Gand, il égale certainement Antonio Moro, ce qui n'est pas peu dire.

Le même possesseur avait exposé, sous le nom de Pourbus, un second portrait d'homme, personnage jeune, appuyé sur une haute épée, et dont le pourpoint s'allonge en pointe comme la bosse de Polichinelle. Le fond est curieux : un intérieur de cour avec de grands arbres, largement tracés. La peinture est très ferme et tout l'ensemble d'un grand caractère. Seulement, comme le tableau est daté de 1589, que François Pourbus est mort en 1581, que son fils avait à peine 20 ans à la date du portrait, le plus raisonnable est d'abandonner l'attribution inscrite au catalogue.

La *Fête des Innocents,* n° 81 (collection Hans), est un intéressant spécimen de D. Vinckeboom, un peu passé de couleur pourtant. Des détails « ultra-flamands » montrent

à quel degré nos pères tenaient à leur liberté d'allures.

Il va de soi qu'en Belgique toute exposition de tableaux anciens qui se respecte doit avoir des Rubens, des Van Dyck et des Jordaens. Gand n'a pas manqué à la règle ; je doute pourtant qu'il y eût ici un Rubens authentique. Une très jolie esquisse, exposée sous le nom du maître par le baron Van Loo, était de Diepenbeke. Il faut hésiter d'autant moins à l'affirmer que le tableau de cette esquisse, *Le Bienheureux Wattmann, abbé de Saint-Michel à Anvers, recevant de saint Norbert la crosse et la bénédiction abbatiales,* existe toujours à l'église de Deurne près d'Anvers. Il avait été peint pour l'abbaye de Saint-Michel et n'en fut enlevé qu'à l'époque de la suppression de celle-ci.

Les Van Dyck sans grande importance avaient le mérite de l'authenticité. La grisaille, ou plutôt l'esquisse, de la collection Dael, *L'Enfant Jésus caressant le petit saint Jean,* figures de grandeur naturelle, caractérise très bien la manière du maître.

Les têtes d'*Apôtres,* au baron Van Loo, de Gand, sont des œuvres de jeunesse. On sait quelle était, au début de la carrière de Van Dyck, la vigueur de pinceau de cet artiste. Elle était même suffisante pour faire que des œuvres datant de cette époque de sa vie ont été attribuées à Rubens.

Rappelons à ce propos le procès qu'il y eut à Anvers, quelques années après la mort du peintre, précisément à propos d'une série de têtes d'apôtres, et dans lequel des témoins, entendus au cours de l'enquête, vinrent déclarer que Van Dyck avait pris pour modèles des artistes de ses amis. Il semble que le maître ait peint plusieurs suites de cette espèce. Diverses galeries en possèdent des échantillons. L'authenticité des têtes exposées à Gand n'en paraît pas moins évidente.

Le contingent de Jordaens se limite à un tableau de

petites dimensions. Il est de première qualité et provient de la collection Wauters. C'est l'*Enfant prodigue.* Le peintre a choisi le moment où, à bout de ressources, le jeune libertin vient implorer la compassion du fermier qui lui donnera à garder ses pourceaux. On voit d'ici la désinvolture avec laquelle est traité le petit épisode. Les futurs pensionnaires du fils prodigue grouillent au premier plan. Jordaens a fait plus grand, rarement mieux.

Un mot, en passant, d'un tableau d'auteur inconnu, *La Manne* (collection Van Zantvoorde), n° 138 du catalogue. Il s'agit probablement d'une œuvre de Corneille Mahu, un Anversois, né en 1613 et qui vécut jusqu'à la fin du siècle, curieux précisément, parce que le souvenir de l'époque rubénienne s'y combine avec les influences françaises qui, petit à petit, s'infiltrent dans l'école.

Que le lecteur veuille bien n'attribuer qu'aux rigueurs de l'ordre chronologique le retard que j'apporte à lui parler d'une œuvre capitale, mise en relief par l'Exposition de Gand : le Jean Steen du baron Van Loo. On m'assure que ce tableau n'est point sorti de la famille, ce qui expliquerait à la fois son excellent état de conservation et son peu de notoriété. Les figures sont de grandeur naturelle, chose des plus rares dans l'œuvre du maître. Dans le merveilleux *Repas de famille,* de la collection Steengracht à la Haye, elles sont à peine au-dessus de la demi-nature. Pour le reste, aucune comparaison à faire entre les deux œuvres. Autant le *Repas de famille* est traité avec ampleur, autant la *Cuisinière,* de la collection Van Loo, se distingue par son extraordinaire fini.

M. Van Westrheenen, l'éminent biographe de Jean Steen, insiste sur l'influence exercée sur ce maître par Frans Mieris. Ici cette influence est absolument irrécusable. Le tableau est, dit-on, signé ; je n'ai pu m'en convaincre. L'authenticité n'en demeure pas moins évidente. J'eusse grandement préféré une date. Très certainement il

s'agit d'une œuvre de jeunesse. La forme est d'une correction irréprochable et, vraiment, suggère ce rapprochement assez singulier à première vue, fait par Reynolds, entre Raphaël et Jean Steen. La tête, les bras de la jeune femme sont d'un modelé admirable et d'une correction absolue. Comme le sont souvent les têtes de Jean Steen, celle de la *Cuisinière* est éclairée de manière à laisser la majeure partie de la face dans la pénombre. La silhouette se dessine ainsi en lumière sur le fond et prolonge d'une manière gracieuse la ligne de l'épaule. Par la droite arrive un jeune campagnard, un benêt vu de profil, et portant un panier d'œufs. Sa figure niaise, éclairée en plein, est d'un dessin étonnant. Mireveld n'a pas modelé avec plus de précision.

Dans son ensemble, — et le sujet suffit à le dire, — le tableau rappelle les œuvres de Pierre Aertsen. La table qui occupe le premier plan, à gauche, est chargée de victuailles traitées d'une manière supérieure. Il y a là un lapereau mort que ni Van Utrecht ni aucun peintre du genre nature morte n'a égalé. Le seul reproche que l'on pût faire à ce tableau exceptionnel est d'être conçu dans une tonalité un peu terne. Jean Steen a été plus entraînant. Il est rare de le trouver aussi complet.

Une seconde œuvre du même maître, datant de 1677, provient de la collection de M. Soupart. C'est une scène de genre avec une société nombreuse se divertissant dans l'enclos d'une habitation champêtre. On dirait l'œuvre d'un précurseur de Watteau, car l'analogie n'existe pas moins dans l'interprétation que dans le sujet. Même clarté de coloris, mêmes arrière-plans estompés. De plus, les personnages sont vêtus à « l'espagnol ».

Le *Festin* de Dirck Hals, tiré de la collection Van der Plancke, a porté tout le poids du grand nom de l'illustre famille à l'Exposition. J'y ai bien vu, en réalité, un excellent portrait de femme attribué à Frans Hals lui-même

(nº 56), mais le modelé des chairs, autant que les relations de couleur et le goût des ajustements, suggéraient plutôt le souvenir de Terborgh, de l'avis de plusieurs connaisseurs. Ce n'était pas déjà un mince honneur pour la peinture.

Voici un maître qui, faute de signature, est fait pour dérouter la sagacité des experts. Je dis, sans plus attendre, qu'il s'agit de Corneille Monincx. Tel est, en effet, le nom qui se déchiffre sur le mur, au fond de la pièce, où sont réunis cinq fervents de Bacchus. La peinture, autant que le sujet, rappelle Corneille Bega. Monincx est inscrit à la Gilde des peintres de La Haye en 1646; il avait alors 40 ans, et vécut jusque vers 1690. Les registres le mentionnent comme vitrier, fait qui n'a rien d'exceptionnel en Hollande, où nombre de peintres ont exercé des professions étrangères à leur art. Jean Steen fut bien brasseur.

Quoi qu'il en soit, Monincx est un maître fort distingué et, chose curieuse pour un illustrateur de tabagies, presque un classique. Houbraken assure qu'il passa treize ans à Rome, au service du Pape. Dans le présent tableau, les souvenirs d'Italie se traduisent par une étude précise de la forme qui serait mieux à sa place dans tout autre sujet. Les têtes de buveurs abrutis n'en sont pas moins très étudiées et rendues avec une surprenante exactitude.

Les expositions comme celle-ci offrent souvent l'avantage de nous révéler des noms oubliés de l'histoire. Qui connaît Pierre Willebeeck, peintre de premier ordre, si j'en juge par une guirlande de fruits : oranges, citrons, figues, raisins, etc., le tout sur un fond noir, exposée par M. le chevalier Vervier? C'est complètement digne de De Heem ou de Van Utrecht. Willebeeck était Anversois, et je trouve son inscription à la Gilde d'Anvers en 1632. Il était alors apprenti, on ne dit pas sous quel maître, et ne devint maître lui-même que quatorze ans plus tard,

en 1646. Que signifie ce long intervalle? Je l'ignore. Peut-être le peintre quitta-t-il le pays.

Autre victime, sans doute, du démarquage : G. Verbeeck, dont M. le chevalier Soenens expose deux petits tableaux datés de 1753, qui passeraient très bien pour des Wouwermans, de qualité secondaire, il est vrai. Mais Verbeeck n'est qu'un peintre d'un ordre secondaire.

Plusieurs tableaux d'accessoires, de natures mortes, de fleurs, signés Van Utrecht, Daniel Seghers, Van Kessel, Otto Marsœu, Biltius, Petro Verbruggen, sont presque tous de qualité excellente. Je tiens spécialement à signaler une *Vanitas* de la collection Dael. Un crâne entouré de fleurs, des roses superbes, d'une pipe, etc., au-dessus desquels planait une bulle d'air incomparablement rendue. On attribuait cette peinture, évidemment sur la foi du monogramme A. H. D., au moine espagnol Donado, frère Adrien, cité avec grand éloge par Pacheco et ses continuateurs. Mais ce monogramme-là est un témoignage aussi fragile que la bulle d'air qui le surmonte. Outre qu'il n'est mentionné dans aucun dictionnaire, les peintures connues de Donado sont des tableaux religieux restés dans son couvent de Séville.

Il est vrai que la pensée traduite par la peinture serait bien celle d'un homme qui a renoncé au monde. Ce n'est là, toutefois, qu'un indice bien vague pour s'en tenir à une attribution que tout semble contredire en présence d'une peinture bien hollandaise. Il est très certain que, dans ce genre-là, on n'a pas fait plus beau.

Les collections belges sont pauvres en tableaux français. Bien des gens ici prétendent posséder des Greuse et des Watteau, mais il faut en rabattre. Le tableau de Pierre-Alexandre Wille, exposé par M. Dael, a au moins le mérite de l'authenticité, car il porte la pleine signature : *P. A. Wille filius pinxit,* avec la date de 1778 et de plus le numéro 45 que je ne me charge pas d'expliquer. Est-ce,

comme on me l'assurait, le numéro d'ordre d'une série de sujets analogues ? Les mémoires de Jean-Georges Wille, « le seul admirateur de son fils », écrivait autrefois dans la *Gazette des Beaux-Arts* M. Lagrange, ne nous apprennent rien à ce sujet. Le tableau de Wille n'en est pas moins fort intéressant. Fini comme un pastel, il représente une jeune femme portant les doigts à ses lèvres pour envoyer un baiser au médaillon qu'elle considère d'un œil langoureux. Le XVIII[e] siècle est trop en faveur pour que nous ne nous emparions pas volontiers d'un document aussi précieux pour l'histoire du costume et de la coiffure sous Louis XVI. En même temps peut-être quelqu'un nous dira-t-il si réellement cette peinture a été précédée de quarante-quatre autres du même genre.

A citer surtout, parmi les paysages, un délicieux Gerrit Berckheyden (collection Vervier) représentant un village hollandais au bord d'un canal, et où de grands arbres jettent une ombre douce sur les façades à hauts pignons : un Wautier Knyff, n° 161 (collection Voturon), autre site hollandais, avec une barque de passage, le tout dans une gamme puissante et harmonieuse. Knyff, natif de Wesel, dont Jacques De Bray nous a laissé le portrait, appartenait à la Gilde de Harlem, où il est inscrit en 1640. Il eut de nombreux fils, tous peintres, et dont l'un vécut jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle. Ses tableaux sont fort rares. Le Musée de Gand en possède un fort remarquable et d'assez grandes dimensions.

Deux J.-C. Droochslooth, authentiqués par des signatures : *La Fontaine des Lépreux de Bethsaïde* (collection Goossens) et *Les Maux de la guerre* (collection Maeterlinck) étaient de bons spécimens du maître. Droochslooth paraît avoir eu pour le premier de ces sujets une affection particulière. Les Musées d'Anvers, de Berlin, de Brunswick sont là pour le prouver.

L'attention du visiteur est d'abord attirée, dès son

entrée à l'Exposition de Gand, vers une imposante rangée de portraits, guerriers et hommes d'État, tirés de la collection de Nève de Roden. L'énergie de facture, la dignité d'attitude de ces personnages en cuirasses, en justaucorps de buffle, rappelaient immédiatement le souvenir de certains portraits du petit Musée de Malines, représentant les chefs de la garde urbaine au XVII[e] siècle. Aussi en déchiffrant les inscriptions placées sur plusieurs des portraits de Gand, ai-je pu constater sans trop de surprise leur origine malinoise. Nicolas Van der Laen, seigneur de Hagelstein, était surintendant du Guet à Malines; il est mort en 1642. Il porte la cuirasse noire, traversée de l'écharpe rouge de son grade de capitaine. Ces figures sont superbes et martiales, tout à fait dans le goût de Frans Hals.

Il y a ensuite Antoine de Gottignies, seigneur de Neryssche, conseiller au Conseil de Brabant, mort en 1621, et sa fille Éléonore, morte en 1660; peintures vigoureuses et correctes, faites pour indiquer l'existence, à Malines, d'une école fort distinguée au cours du XVII[e] siècle.

Le portrait en pied d'un gentilhomme de fière mine, vêtu de noir, à la mode du XVII[e] siècle, ayant près de lui son jeune fils et tenant à la main une lettre adressée « *Au Roi en son Conseil des Finances* », fait songer à Van Dyck. Il paraît plus probable que nous avons affaire à Corneille de Vos, un fier portraitiste également. Le fond représente une cour de palais, peut-être le Grand Conseil de Malines.

Un portrait-groupe de la collection Octave Serdobbel est assigné à Pierre Meert. Ce peintre peu connu, dont le Musée de Bruxelles possède un très beau groupe de magistrats, vivait à Bruxelles en 1640. Le tableau exposé à Gand, sous son nom, est une œuvre considérable. Un couple d'âge mûr, vêtu de noir, dans un paysage, reçoit d'un serviteur le produit de sa chasse. La peinture est belle et fait d'abord songer à Govaert Flinck.

L'*Inconnu,* de M. le comte de Limburg Stirum, est un vieux gentilhomme à longue chevelure, aux joues creuses, à la moustache relevée. Il a dû avoir nombre de ses pareils au Conseil de Flandre, sous Charles II d'Espagne, et pourrait très bien être de Duchastel.

Je ne finirai pas sans indiquer dans la série des portraits deux jolies petites peintures exposées par M[me] la vicomtesse de Villiers. L'une était attribuée à Gonzalès Coques et à D. Seghers, l'autre à Van der Helst et à Gysels. Ces collaborations s'expliquent par le fait qu'il s'agissait de petits portraits de femmes entourées de fleurs. Ils étaient certainement des mêmes peintres, et si l'on se rappelle les fort jolis portraits de même nature exécutés par Coques, nul doute qu'il ne s'agisse ici de cet artiste. Pour Seghers, le doute est plus possible. L'école flamande a compté plus de peintres qu'on ne pense ayant travaillé dans le genre du fameux jésuite, lequel, d'ailleurs, a presque toujours signé ses œuvres.

En somme, l'Exposition de Gand, trop tôt fermée, a, pour la majeure partie de nous, donné une agréable révélation. Les collections se font rares en Belgique; on les compte, et, par une circonstance étrange, celles qui avaient le plus de notoriété, il y a un demi-siècle, appartenaient à des amateurs gantois. La collection Van Saceghem fut une des dernières à disparaître. On a donc été surpris et charmé tout à la fois de trouver encore dans la capitale des Flandres un contingent si respectable d'œuvres aussi belles et aussi instructives. Les lecteurs de la *Gazette* me pardonneront de leur en avoir parlé avec quelque longueur.

*
* *

MEMLING. — La *Chronique des Arts* a mentionné, il y a une couple de mois [1], d'après l'*Athenæum* de Londres, la découverte du lieu de naissance de Memling, à Mayence.

---

(1) *Chronique des Arts et de la Curiosité,* 1889, p. 61.

Elle ajoutait que ce renseignement avait été puisé dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Arras. Je suis à même de vous donner à ce sujet un renseignement complémentaire et rectificatif. Le manuscrit de Philippe Meyer n'existe pas à Arras, mais bien à la Bibliothèque communale de Saint-Omer, où il porte le n° 730. L'auteur de la découverte est un Français, le P. Henri Dussart, jésuite. Son étude a paru dans le *Bulletin historique de la Société des Antiquaires de la Morinie,* livraison 148.

*
* *

François Verheyden. — Il vient de mourir ici l'un des doyens de l'école flamande. Il s'appelait François Verheyden et eut son heure de notoriété et de succès. On trouve des tableaux de Verheyden dans nombre de Galeries importantes. Sujets de genre rustique et familier, plusieurs ont obtenu les honneurs de la lithographie, même de la gravure. Tout le monde connaît le petit épisode où un marchand de plâtres vient offrir sa marchandise à un vieux soldat de l'Empire. Menacé par un chien, il voit sa galerie artistique faire la culbute. Seul l'empereur est encore debout, bien que sa chute soit imminente. « Petit bonhomme vit encore ! » crie le grognard agitant sa casquette en signe de triomphe.

En rappelant ici le peintre, je n'ai pas seulement à cœur d'assurer la mémoire d'un excellent homme, j'ai encore à rappeler qu'il était l'un des rares survivants de l'atelier bruxellois de David. J'ai eu de lui-même des détails extrêmement intéressants sur le séjour de l'auteur des *Horaces* en Belgique et sur sa manière de travailler. Verheyden, fort lié avec le maître, était présent lorsque les délégués de la Société des Beaux-Arts de Gand vinrent lui remettre la médaille frappée en son honneur. Il racontait que David l'ayant un jour prié de poser à cause de la grande vigueur

de ses formes, le peintre passa un temps considérable à arranger, avec le manche d'un pinceau, les plis d'une blouse serrée à la taille de son modèle improvisé. Il fallut rester immobile pendant des heures, et les personnages de marque défilaient dans l'atelier. Pendant plusieurs années, Verheyden, qui poursuivit ses études à Paris sous Langlois, se joignait aux anciens élèves de David en leur banquet annuel. Il est mort dans sa quatre-vingt-quatrième année, un peu oublié comme artiste, sans doute, mais environné de l'estime universelle et laissant en son fils, M. Isidore Verheyden, l'un des représentants distingués de l'école belge contemporaine.

Les Géants d'Anvers, Pierre Coeck et le Char de Rubens à Paris (1).

Si la route de Paris a été, depuis six mois, le grand chemin du monde, on peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que la Belgique a fourni un contingent énorme au cortège des visiteurs étrangers attirés par l'Exposition. Des citoyens que jamais, de mémoire d'homme, on n'avait vu franchir les limites de l'endroit natal, ont joyeusement entrepris le voyage pour contempler les splendeurs rassemblées dans les Palais du Champ-de-Mars.

Paris aura même hébergé cette année le plus vieux et assurément le plus grand des citoyens de la ville d'Anvers, le fameux Druon Antigon. Pour la première fois, ce géant aura dressé son altière silhouette loin de la cité qui lui

(1) *Correspondance de Belgique* dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1889, p. 620.

donna le jour il y a de cela trois cent cinquante années révolues.

La présence dans vos murs de cette illustration locale est sans doute étrangère à l'Exposition. Il faut convenir pourtant que la coïncidence de cette solennité avec les douloureuses circonstances qui ont provoqué chez vous, en notre faveur, un si admirable élan de charité, aura donné au courant de sympathie que je signale, une impulsion nouvelle et suffisante pour triompher des difficultés inhérentes à un déplacement jusqu'à ce jour unique dans les annales anversoises. Permettez que j'insiste sur ce mot, car rien n'est moins exact que cette affirmation de certains publicistes, que le géant d'Anvers aurait fait jadis le voyage de la capitale pour présenter ses hommages à Léopold Ier, il y a trente-trois ans, lors du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement de ce souverain. A la lettre, on peut dire du colosse que sa grandeur l'enchaîna au rivage. Les portes de l'ancienne enceinte, tant monumentales qu'elles fussent, n'avaient point l'élévation suffisante pour livrer passage à l'immense figure dont il s'agit.

Les lecteurs de la *Gazette* ne sont pas nécessairement obligés d'être au courant des choses locales de la Belgique. Ils trouveront peut-être quelque intérêt à être renseignés sur l'histoire et la signification du géant, dont la récente exhibition a eu lieu au Palais de l'Industrie.

Druon Antigon, dans le cours de sa longue carrière, a abaissé son front superbe devant nombre de majestés; ce que vous ne savez certainement pas en France, ce que bien des Belges même ignorent, c'est qu'il s'est incliné devant la République. La chronique anversoise enregistre que le 1er vendémiaire an V, le géant parut dans la fête de la République et qu'il y figura le Peuple français!

Au surplus, l'histoire du colosse se confond avec celle d'Anvers, et, depuis la date de sa construction, on écrirait l'histoire des fastes de la cité par l'énumération de ses

sorties. A ceci rien d'étrange. On ne connut jamais meilleur moyen de mettre la foule en liesse que de faire défiler devant ses yeux la procession du géant. Les régimes successifs ne se sont pas fait faute d'y recourir.

Pour une ville flamande ou brabançonne, posséder un et même plusieurs géants est à peine un luxe. Les villes du Nord en possèdent, pour leur part, un respectable cortège. Ce qui, pourtant, donne au géant d'Anvers un intérêt supérieur à sa valeur artistique, et une sorte de primauté parmi les individus de son espèce, c'est que d'abord il apparaît comme une personnification de la cité elle-même, qu'ensuite, pour avoir subi au cours des siècles des altérations multiples, il commande encore, par le nom de son auteur, comme par les événements auxquels il fut associé, l'attention des curieux et des artistes. On s'y intéresse comme à l'immense cheval de bois de Padoue, remisé dans la salle du Palazzo della Ragione et dont l'auteur ne serait autre que le grand Donatello.

La fable dont le géant d'Anvers vient perpétuer le souvenir est si connue, qu'il est à peine nécessaire de la rappeler encore.

Retranché dans son repaire des bords de l'Escaut, le féroce Antigon se faisait payer par les navigateurs un tribut dont la perception était assurée par les plus terribles menaces. Tout refus était puni, pour le récalcitrant, de la perte de ses mains que le redoutable géant lançait dans le fleuve. Il ne faut pas précisément remonter jusqu'aux temps légendaires pour voir pratiquer un genre de supplice très usité pendant le cours du moyen âge et même plus tard. On n'en a pas moins soutenu que le nom d'Anvers est emprunté à ce lancement de mains *(Hadt-Werpen)* dans l'Escaut, rappelé même par l'armoirie de la ville, où, comme l'on sait, un château fort est accosté de deux mains tranchées.

Ce fut un Romain illustre, Salvius Brabo, proche parent

de César, qui réussit à libérer les navigateurs de l'Escaut de leur horrible ennemi. Il donna son nom au Brabant. La figurine de ce nouveau David domine le célèbre puits de Quentin Metsys; longtemps sa statue orna la façade de l'Hôtel de ville, devant laquelle se dessine, aujourd'hui, une fontaine monumentale, œuvre de M. Lambeaux, dont le motif n'est, à son tour, qu'un résumé de la légende.

Celle-ci s'était si bien accréditée au moyen âge qu'on voit les auteurs les plus sérieux en faire état. Albert Dürer raconte le plus gravement du monde que, pendant son séjour à Anvers, il a vu à l'Hôtel de ville les ossements du géant. « L'os de la cuisse a quatre pieds et demi de long », dit le grand peintre. « L'omoplate est plus grande que le dos entier d'un adulte. Ce géant a eu dix-huit pieds de hauteur ; il a gouverné Anvers et fait des choses surprenantes ».

Notez que des écrivains postérieurs répètent à l'envi les mêmes faits. Corneille Graphœus, greffier de la ville, donnant en 1549 son *Triomphe d'Anvers fait en la susception du prince Philips d'Espaigne,* raconte que « sur la maison de la ville et la chambre de messeigneurs, l'on voidt pendant à chaynes de fer, de gros ossements que l'on estime (selon le commun Cuyder) estre les ossementz dudict Antigonus, mais quoy qu'il en soit ou non, ceux qu'ilz se voeullent mesler à l'anathomie ou disioncture des corps humains, affirment estre les ossementz d'un grand corps humain, lesquelz ossementz sont ceulx assçavoir une cuisse, une dent, le plat d'une espaulle et un os de jambe ».

Comme l'Hôtel de ville d'Anvers possède toujours une partie de ces ossements, rien n'est plus facile que de contrôler ces dires. Il s'agit tout simplement d'une fort belle côte de baleine.

On assure que la figure du géant fut exécutée en 1534. C'est fort possible. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle

était de confection récente à l'époque où écrivait Graphœus. C'est d'ailleurs le même annaliste qui en donne la plus ancienne représentation, accompagnée de l'entourage qu'on avait fait à la figure pour la réception de Charles-Quint et du prince Philippe, son fils.

Voici comment s'exprime l'auteur : « Sur ycelluy stilobate ou pedestal, entre ycelles deux colonnes, seoit un moult horrible et espouventable géant, de haulteur XXIIII piedz, sy artificieusement faict à la proportion de forme humaine, que par dechà les montz, tant en grandeur que en science, il serait impossible de trouver ung pareil. Et debvez savoir qu'il est creux par dedans et de telle manière endurcy qu'il ni a doubte ni a crainte de fer, d'acier, de vermine, de vent et pluye, ny de quelque pourriture sinon seulement craindant l'effort de son grandt ennemy Vulcanus, qui est la forche du feu.

» On monte par dedans son corps, avecq une eschelle jusqu'à son chief, par quoi facilement l'on poeult conicc-turer la stature d'ycelluy.

» Il a parfaitement ung regardt de géant, assçavoir cruel, espouventable, horrible et tirrannicque, portant barbe rousse et moult longue, yeux rouges enfonssez et ardans, long poil aux sourcilz, nudz bractz, iambes nues, poictrine antique, portant cothurnes aux pieds et greves à iambes.

» Il avait un moult beau et riche manteau sur ses espaulles descarlate rouge et sur son chief un chappeau festinal de roses blanches et rouges. Il tenait en sa main dextre ung sceptre, painct de rouge et blanc (les couleurs d'Anvers), de grosseur selon la proportion de grandeur de sa corpulence, ayant à son côté gauche une moult longue et doubtable épée crombe ou courbe et ycelle empalmant de sa main gauche.

» A l'arrivement du prince, il a incliné son chief devers luy, faisant semblant luy faire reverence. Au-dessous des coulonnes, un tableau ou mollure predicte, estait escript

en lettres de ung pied selon proportion dorricque, en manière comme sy le géant eusse parlé : *Ille ego, quem fa...,* je celluy que l'on dict iadis avoir exercé tyrranie et crédulité en ce lieu, combien que je soie encore de corpulence moult espouventable ayant ores passé ma fureur, donne bien volontiers, volontairement, me submectant, ô très grandt et puissant prince Philippe, soubs ta puissance. »

L'auteur de cette imposante figure était le peintre même de l'empereur, Pierre Coeck, l'ordonnateur principal de la partie décorative des fêtes, d'une splendeur sans pareille, qu'Anvers offrait à Charles-Quint, alors à la veille de son abdication, à Philippe, le futur roi, et aux deux reines de France et de Hongrie. Ni avant ni après on ne vit pareille ardeur déployée par les Anversois pour faire accueil au souverain, et pourtant ils s'y connaissaient.

Bien que le nom de Pierre Coeck rayonne dans l'histoire de l'art flamand comme celui d'une de ses notabilités, que Van Mander le désigne comme un véritable réformateur en matière d'architecture et qu'il ait eu certainement une part considérable dans la diffusion du style de la Renaissance aux Pays-Bas, grâce à sa traduction du livre de Serlio, en flamand et en français, et cela du vivant même de ce grand architecte, les œuvres de P. Coeck sont des plus rares.

Aucun tableau positif de sa main n'est venu jusqu'à nous, et l'attribution qu'on lui fait de la belle cheminée de l'Hôtel de ville d'Anvers ne repose sur aucune donnée formelle. Le géant d'Anvers, jusqu'à ce jour sa seule œuvre sculpturale, est probablement très fort dénaturé. Le texte de Graphœus, rapporté ci-dessus, nous montre que la figure se complétait d'une draperie et que la tête, couronnée de fleurs et de lauriers, ne manquait nullement de caractère. Graphœus tient si bien compte de la draperie complémentaire dans l'aspect de la figure, qu'il écrit en

marge de son estampe : « L'on a icy oublié comment ycelluy géant avait affublez ung moult beau et riche manteau d'écarlate rouge, moult triomphant, le tout à l'anticque ».

Les modifications apportées à la figure qui nous occupe, au cours du XVIIe siècle et postérieurement, en ont à la fois dénaturé la physionomie et singulièrement émoussé l'expression. De terrible qu'il a pu être un jour, conçu qu'il était par un artiste de la valeur d'un Pierre Coeck, il est devenu presque grotesque sous la main de continuateurs qui, successivement, ont apporté à l'œuvre les préoccupations de leur temps. On peut voir au Musée des Antiquités d'Anvers l'avant-dernière tête du bonhomme, coiffée de ce casque fort en honneur au siècle passé, qui le place sur le front de ses héros et que nos pompiers arboraient aux grands jours. A cette tête qui prit ses invalides en 1872, un autre artiste anversois, M. Van Ryswyck, en a substitué une autre de cuivre.

Bref, c'est un peu l'histoire du couteau de Jeannot, ce qui n'empêche que le terrible géant n'ait traversé les siècles, comme l'avait prédit Graphœus. Et s'il a pu se trouver quelque peu dépaysé dans le cadre grandiose du Palais des Champs-Élysées, je vous réponds qu'à Anvers, promené au son des cloches et de la musique par les rues pittoresques qui avoisinent la Grand'Place et environné de son escorte de cupidons, de dauphins et de baleines, il évoque un monde de souvenirs fait pour charmer l'archéologue et l'artiste et pour expliquer sa popularité. Napoléon, si cela vous intéresse, prit un extrême plaisir à ce défilé, et le baron de Menner, le secrétaire de l'empereur, ne dédaigne pas, dans ses *Souvenirs historiques,* de consacrer quelques lignes au cortège du géant d'Anvers.

Il n'y a aucune médisance à apprendre au lecteur que la géante que l'on persiste à produire, même à Paris, comme la femme d'Antigon, n'a aucun droit à ce titre. Il y a

d'abord entre les prétendus époux une différence d'âge faite pour écarter toute idée d'union. Il faut des époux assortis dans les liens du mariage, dit la chanson. Or la géante a *deux* siècles de moins que son cavalier. Sa naissance ne remonte guère qu'au 19 mars 1765.

Jusqu'alors la procession d'Anvers n'avait été qu'un mélange d'éléments disparates où se confondaient le sacré et le profane. Les pensionnaires des asiles d'aliénés, à cheval sur des bâtons, y allaient de compagnie avec les magistrats de la Cité! Albert Dürer nous dit que de son temps le défilé du cortège durait deux heures entières. Les rois mages, montés sur des chameaux, précédaient la baleine. Le cortège du lord-maire de Londres donnait assez bien l'idée de cette mascarade. Plus tard, le géant prit place à son tour.

Un évêque d'Anvers jugea qu'il fallait mettre un terme à cette longue inconvenance et bannit de la procession de Notre-Dame tout ce qui n'appartenait pas à l'ordre sacré. Le cortège municipal, à dater de ce jour, eut à se mettre en frais d'éléments nouveaux d'attraits. On travailla à l'enrichissement de l'ensemble profane. Ce fut alors que les élèves de l'Académie créèrent la géante, sorte de réminiscence de la Minerve du Panthéon. L'auteur fut un sculpteur anversois de quelque notoriété locale, Daniel Herreyns, allié au peintre de ce nom.

Moins à l'épreuve des intempéries que le géant, l'imposante personne qu'on associe à ses triomphes, a dû être presque entièrement renouvelée en l'espace de cent ans. Elle est aujourd'hui l'œuvre d'un professeur de l'Académie, M. de Plyn. Pour la gouverne de ceux que la primitive figure pourrait intéresser, ils trouveront la tête, la main et le pied de sa délicate personne au Musée d'archéologie du Steen.

Le *Char de Rubens,* à part le nom de son illustre inventeur, a une origine plus solennelle. A l'époque où le

cardinal-infant Ferdinand, le frère de Philippe IV et son lieutenant-gouverneur dans les Pays-Bas, fit son entrée à Anvers, c'est-à-dire en 1635, Rubens fut chargé par la municipalité de composer les décorations que le nouveau gouverneur devait rencontrer sur son passage. Le grand peintre avait, dans sa jeunesse, vu son maître Otto Venius investi d'une mission semblable pour l'entrée de l'archiduc Ernest. On trouve, en divers endroits, des fragments de cette décoration. Les finances anversoises étaient terriblement obérées, et la municipalité trouva un expédient pour faire, à des conditions modestes, un cadeau de joyeuse entrée au cardinal-infant. Les tableaux que le nouveau gouverneur jugerait dignes d'être emportés seraient achevés à son intention par Rubens et deviendraient sa propriété. Il en fut ainsi pour plusieurs des fragments décoratifs, actuellement exposés au Belvédère à Vienne, dans la Galerie de Dresde, au Musée de Bruxelles et ailleurs.

Les fêtes n'en coûtèrent pas moins une somme respectable. Il fallut, pour en couvrir les frais, que la ville levât des impôts; on dut notamment frapper les bières, ce qui ne laissa point de mécontenter les contribuables, à commencer par Rubens. Gachard a fait connaître une protestation introduite par le grand peintre auprès de la municipalité, rappelant les immunités dont il jouissait en vertu de sa patente de peintre de la Cour. Le *Char de Rubens* fut construit sur les dessins du maître pour figurer dans le cortège de la réception de Ferdinand d'Autriche. G. Gevartius, l'auteur d'un grand ouvrage sur cet événement, ouvrage pour lequel Van Tulden fit des planches remarquables à l'eau-forte, nous le montre avec cette légende : *Laurea Calloana*. On tenait, en effet, à ce qu'il figurât comme un trophée de la victoire que le jeune frère du roi venait de remporter à Calloo sur les troupes des États, commandées par Bernard de Saxe-Weimar. Le quadrige triomphal a la forme d'une galère dorée. Il s'avance

ayant à sa proue la Providence, abritant sous les plis de ses bannières triomphales la Force et la Fortune, aux pieds desquelles gisent les captifs chargés de fers. L'esquisse de ce bel ensemble orne le Musée d'Anvers. Comme partout, Rubens révèle ici son génie dans la conception et se montre à la hauteur de son sujet. Le souffle de son style a vraiment grandi la donnée, car le char est en somme d'assez petite dimension.

En 1840, lors des fêtes mémorables du deux centième anniversaire de la naissance du maître, les artistes anversois se cotisèrent pour réédifier le char d'après les données originales. Ils l'adaptèrent ingénieusement à la gloire de son auteur et à l'exaltation de l'école d'Anvers. Le char appartient aujourd'hui à la ville.

Je ne viens pas vous donner les divers éléments empruntés à nos cavalcades locales comme brillant d'un très vif éclat sous le rapport pittoresque. Il n'est pas fréquent toutefois de trouver les noms des plus grands maîtres de l'art associés à des créations de cette espèce encore existantes. De là résulte, pour celles qui nous occupent, une somme d'intérêt quelque peu supérieur à leur valeur intrinsèque, dans les milieux où cesse de compter le charme des traditions lointaines, plus puissant peut-être à Anvers que dans aucune autre ville flamande.

Si le mystère ajoute à la majesté des dieux, il ne messied pas à celle des géants. Pareil au vaisseau de Minerve, le char du géant Antigon n'apparaît aux yeux de la foule qu'à de lointaines époques, et l'endroit même qui lui sert de refuge dans l'intervalle de ses sorties — une construction aussi vénérable que lui-même — revêt aux yeux de la foule l'apparence d'un antre mystérieux, quand les lourdes portes de fer se referment sur le Titan pour ne se rouvrir qu'au jour d'une solennité destinée à marquer quelque nouvelle étape dans l'histoire de la commune.

Une faïence de Jean Floris à Anvers [1].

Le Musée du Steen à Anvers vient de faire l'acquisition d'une pièce bien digne de fixer l'attention de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art de la céramique. C'est une grande composition de carreaux de faïence représentant dans une belle bordure de grotesques la *Conversion de Saül*. Cette pièce remarquable, dont le caractère est nettement flamand, porte la date de 1557. Anvers comptait à cette époque un faïencier célèbre en la personne de Jean Floris, frère cadet de Frans Floris. Il était si célèbre, dit Van Mander, que Philippe II le fit venir en Espagne où effectivement Pinchart le retrouva en 1563 comme maître des *Azulejos* et en 1580 comme gardien du Prado.

Si la faïence du Musée du Steen pouvait être identifiée comme son œuvre, il y aurait là un point de départ précieux pour tout un ensemble de déterminations actuellement fort difficiles à fixer.

J'ajoute que la faïence dont il s'agit orna, jusque dans les derniers temps, une vieille maison d'Anvers.

Le château de Laeken. — Incendie. — Les tableaux. Les portraits de Duquesnoy, de Paul de Vos, par Van Dyck. Léon de Burbure. — Beethoven [2].

Les lecteurs de la *Gazette* n'en sont plus à apprendre le funeste événement par lequel a débuté, pour la Belgique, l'année nouvelle : la destruction par le feu du

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1890, p. 238.
(2) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1890, p. 175.

château de Laeken, résidence préférée du roi Léopold. Créé sous la domination autrichienne, ce palais, sans pouvoir prétendre au titre de monument historique, n'en avait pas moins, à bien des points de vue, une importance considérable, et les souvenirs que son nom même évoque doivent laisser, dans l'histoire de la nation belge, des traces ineffaçables.

Bâti par Albert de Saxe-Teschen, l'époux de Marie-Christine, l'une des filles de Marie-Thérèse, le même personnage dont la collection d'estampes et de dessins, aujourd'hui conservée à Vienne, est fameuse dans le monde sous le nom d'Albertina. Laeken annonçait de loin son époque. Je dis de loin, car, en effet, le voyageur l'apercevait sur la droite, à quelque distance, par une échappée de vue sur les frondaisons d'un parc superbe, avant de toucher à la gare du Nord. C'était la dernière encore intacte des demeures royales de l'ancien régime. Le vieux palais de Nassau, où Charles de Lorraine eut sa résidence après l'incendie de la Cour en 1731, n'a conservé qu'un escalier d'aspect monumental et quelques salons, occupés aujourd'hui par le Cabinet des estampes et la Section des manuscrits de la Bibliothèque royale. Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique,* observe que nos anciens gouverneurs généraux, à dater de Charles-Quint, attachèrent plus de prix à leurs résidences d'été qu'à leurs habitations urbaines. C'est parfaitement exact.

Les châteaux de Mariemont, de Binche, de Tervueren, un pavillon érigé à Boitsfort par Boffrand, pour Maximilien-Emmanuel, étaient d'une splendeur attestée par de nombreux écrivains. Tous ont péri dans les flammes, et, avec eux, des trésors d'art d'une valeur inestimable. Le Palais de Bruxelles, l'ancienne résidence des ducs de Brabant, après eux des ducs de Bourgogne, de Charles-Quint, de Philippe II, d'Albert et Isabelle, n'était pas moins riche en splendeurs artistiques. Il me suffira de citer une

seule œuvre : l'incomparable Mabuse, *L'Adoration des rois*, presque miraculeusement préservé dans l'incendie de la chapelle et maintenant possédé par le comte de Carlisle, au château de Castle-Haward.

C'est sur l'emplacement du vieux palais et de ses abords que fut créé l'ensemble de la place Royale et des rues environnant le Parc, taillé dans les jardins de la demeure impériale.

Le Palais de Laeken avait pour architecte l'ordonnateur même de cet ensemble monumental, Montoyer. Les tendances de l'époque devaient naturellement se traduire ici comme partout ailleurs en Europe. Le Palais de Laeken faisait tout spécialement songer aux résidences impériales de Vienne, le Belvédère ou Schœnbrunn. Sa haute coupole, son avant-corps circulaire, ses pavillons d'angles, surmontés d'un attique massif et couronnés de vases, tout cela se reconnaît sans qu'il faille le décrire. Comme décoration principale, la façade portait un fronton remarquable, sculpté par Godecharle, l'auteur du bas-relief qui surmonte le Palais de la Nation. De même que le fronton de Bruxelles, échappé à l'incendie de la Chambre des Représentants en 1883, celui de Laeken a peu souffert. D'autres bas-reliefs de Godecharle, placés à l'intérieur du Palais et représentant les Mois, sont également sauvés.

A la construction originale de Laeken étaient venues lentement se joindre des annexes importantes. Une salle de spectacle infiniment gracieuse avait été choyée particulièrement dans sa décoration aux tonalités douces et harmonieuses. Sous le régime hollandais et pendant le séjour du roi Guillaume en Belgique, la petite scène de Laeken voyait régulièrement se produire les premiers artistes du temps. Talma en était un pensionnaire assidu.

Napoléon logea plusieurs fois à Laeken. L'une des salles avait même gardé de lui le nom de « Salle des Maréchaux », et la tradition veut que le souper de l'empereur l'attendait

au château le soir du 18 juin 1815. En fait, ce furent les souverains alliés qui y reçurent l'hospitalité du prince d'Orange.

Tout environné pour lui de chers souvenirs, Laeken a été, de la part du roi des Belges, l'objet d'une affection particulière. Depuis son avènement, le Palais avait été l'objet d'embellissements notables. Les splendides jardins d'hiver, de construction récente, jouissent d'une célébrité légitime. Des fêtes y ont lieu tous les ans. Les invités avaient alors accès aux salons où, peu à peu, s'accumulèrent des richesses de tout genre, plus spécialement des richesses artistiques, tentures, tableaux et statues, mille choses parmi lesquelles la part du feu a été et devait malheureusement être considérable. Par une de ces fatalités que le proverbe consacre en disant qu'un malheur n'arrive jamais seul, plusieurs des toiles principales avaient, dans les derniers temps, été distraites de la galerie de Bruxelles pour orner les salons de Laeken. On devine la consternation du public en apprenant que les sinistres lueurs qu'il voyait à l'horizon en cette fatale journée du premier de l'an 1890, avaient pour cause un incendie où périssait, avec le domaine royal, tout un ensemble de choses précieuses que beaucoup de gens avaient appris à connaître et à envisager comme appartenant au patrimoine national, car jamais le roi ne refusait de contribuer par le prêt de quelques tableaux de sa galerie aux expositions organisées dans un but charitable.

On cite tout d'abord comme perdus un Rubens, *Les Miracles de saint Benoît*, et plusieurs portraits de Van Dyck, un Hobbema, deux Frans (lisez Dirck) Hals, dont l'un a été reproduit ici même ([1]). Tout cela était fort heureusement exagéré. Le Rubens était resté au Palais de Bruxelles, où il orne toujours le cabinet du roi. Le Hob-

([1]) Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. 34, p. 429.

bema, un *Moulin*, faisant quelque sorte le pendant du tableau du Louvre, que l'on désignait comme détruit, était bien à Laeken, mais on a pu l'arracher aux flammes. D'autres toiles encore sont sauvées. Le mot est peut-être un peu risqué, car le dommage est si grand, qu'en plus d'une circonstance il peut être envisagé comme irréparable.

Deux portraits de Van Dyck comptaient parmi les perles de la galerie du roi. Le principal a heureusement été arraché aux flammes. C'est un portrait de François Duquesnoy, le grand statuaire, spécimen exceptionnellement distingué du génie de son auteur, sans parler des circonstances intéressantes qui ont présidé à sa création. On sait, en effet, que Van Dyck n'a séjourné à Rome qu'un temps fort court pendant lequel furent peintes un certain nombre d'œuvres destinées au cardinal Bentivoglio et plus spécialement le splendide portrait de ce prélat actuellement au Palais Pitti à Florence. Le Duquesnoy est une création de cette époque de la carrière du maître. Le peintre et son modèle ne peuvent s'être rencontrés qu'à Rome. Duquesnoy, tenu par Rubens en une estime particulière, aura sans doute fait un accueil empressé au jeune et déjà brillant élève de l'illustre maître dans la ville éternelle. D'où la naissance du portrait. Le Duquesnoy a souffert mais n'est pas à ce point endommagé qu'il doive être envisagé comme perdu. S'il existe de Van Dyck des portraits plus développés, plus imposants, il en est peu de plus sympathiques. Représenté à mi-corps, vêtu de noir, Duquesnoy tient des deux mains un petit masque de faune antique. Le visage, d'un modelé superbe, d'une distinction peu commune, se caractérise par une expression de mélancolie qu'un contemporain du personnage désigne précisément comme lui étant particulière. Émanant d'une collection anglaise, ce remarquable morceau de la jeunesse de Van Dyck fut apporté en Bel-

gique par le roi Léopold Ier. Il a été gravé à Londres, en manière noire, sous la date de 1751, par Van Bleck. Le portrait de Duquesnoy fut exposé pour la dernière fois, je crois, en 1877, à l'Exposition organisée à Anvers pour le centenaire de Rubens. Il provoqua une admiration légitime.

A la même Exposition figura le portrait de Paul de Vos ([1]), le célèbre peintre d'animaux, un émule de Snyders, peint aussi par Van Dyck et reproduit à l'eau-forte par lui-même. Cette toile a péri dans l'incendie de Laeken. Venu d'Angleterre avec Léopold Ier, ce tableau d'un très grand style joignait à une exécution large et savante le mérite d'une authenticité indiscutable. Dans l'œuvre de Van Dyck, les répétitions abondent, reproductions anciennes, toujours intéressantes, dont le fond premier procède sans doute du maître, mais où intervient largement une main étrangère. Jugeant par la peinture empreinte déjà des habitudes contractées par Van Dyck à Londres, j'incline à croire que le portrait de Paul de Vos datait d'un des derniers séjours de l'illustre peintre sur le sol natal. D'alors datent quelques-unes de ses meilleures et plus franches peintures, tel, par exemple, le *Van Merstraeten,* au Musée de Cassel.

A quoi bon rappeler les beautés d'une œuvre quand elle a cessé d'être. Débarquant à Venise au lendemain de la destruction du *Martyre de saint Pierre* du Titien, je vis le gardien de San Giovanni e Paolo conduire les visiteurs d'une manière presque triomphale à l'endroit où, la veille, pendait le tableau disparu. La gravure de Lefebvre en mains, il se plaisait à exalter les merveilles de l'œuvre disparue. Le pauvre bonhomme se plongeait avec une sorte de volupté dans le souvenir encore si vivace et pour lui si poignant d'une page qui faisait naguère l'orgueil de

---

([1]) Portrait de Paul de Vos dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

son église et dont il lui semblait pouvoir traduire encore par des paroles la glorieuse impression. Tel un père ayant perdu son enfant se plaît à célébrer devant vous les perfections de sa personne et le charme de son esprit. La disparition du *P. de Vos* marque, hélas! d'une croix nouvelle la liste déjà si longue des créations détruites et qui jalonnent le chemin vers l'heure malheureusement fatale où l'humanité en sera réduite à s'imaginer les œuvres artistiques des siècles antérieurs au nôtre, comme nous nous figurons les œuvres d'Apelles, de Zeuxis ou de Protogène. Notez que plusieurs d'entre celles-là ont subsisté pendant huit cents ans; que moins de trois siècles nous séparent aujourd'hui de la création du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Que restera-t-il dans trois siècles de tant d'œuvres qui font nos délices? A peine mieux sans doute que l'ombre vaine qui nous représente encore la *Cène* de Léonard.

Parmi les œuvres anciennes détruites au Palais de Laeken, on m'a cité un portrait du pape Jules II, réputé comme fort remarquable et attribué même à Raphaël.

La liste serait longue, on se l'explique, de tout ce qu'il a péri de choses précieuses en ces quelques heures où le feu a accompli son œuvre. La famille royale a perdu presque l'ensemble de ses chers souvenirs, reliques du passé, portraits de famille, présents de souverains, les mille objets qui donnent aux demeures princières leur physionomie particulière. Le portrait en pied de la princesse Clémentine comme enfant, par Gallait, œuvre très admirée à l'époque de sa création (1874), les esquisses du maître pour ses peintures du Sénat comptent parmi les œuvres anéanties. Deux toiles considérables de Leys : *La Promenade hors des murs*, qu'on pourrait envisager comme le chef-d'œuvre de son auteur [1], *L'Institution*

---

[1] Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. 20, p. 305.

de la Toison d'or, peinte expressément pour le roi, sont l'une détruite, l'autre ruinée.

On est parvenu à arracher aux flammes quelques gobelins et d'autres choses plus ou moins importantes : il n'en est pas moins vrai que la conservation d'un ensemble même respectable d'objets précieux ne suffira jamais à consoler des pertes subies et dont le vide ne peut être comblé, quelque sacrifice que l'on fasse, pour l'ornementation future du Palais.

Hélas! d'un beau palais le débris est plus beau!

s'écrie le poète. Il se trouve probablement peu de Belges disposés à ratifier ces vues. Aussi bien, on va mettre sans retard la main à la reconstruction de Laeken en suivant avec une rigueur absolue les plans primitifs.

On prépare en ce moment, à Bruxelles, une Exposition de portraits du siècle, à l'aide d'éléments empruntés à des galeries particulières. Grâce à l'adhésion d'un grand nombre d'amateurs, le succès de l'entreprise serait assuré. L'ouverture de cette Exposition est fixée au 1er mars. Le Comité se compose presque exclusivement de dames. A peine y voit-on figurer deux ou trois artistes, dont deux statuaires.

Anvers aura, dans le courant de l'été, son Exposition destinée à illustrer l'histoire de l'imprimerie, à l'occasion d'une Conférence du Livre, que l'on s'occupe d'organiser. Les diverses nations de l'Europe seront représentées à la Conférence comme à l'Exposition.

La typographie anversoise a eu ces jours d'importance première où elle luttait avec l'Italie et la France. Le nom seul de Plantin évoque le souvenir de quelques-unes des plus belles impressions qui aient vu le jour. L'Exposition projetée nous fournira l'occasion de voir l'art de Gutenberg arriver par étapes successives à sa puissance universelle et, chose merveilleuse, mettre ses moyens de production, sans

cesse accrus, à la hauteur des besoins devenus eux-mêmes d'une prodigieuse intensité.

Dès le retour du printemps doit commencer à Anvers la prise de possession des locaux du nouveau Musée de peinture, aujourd'hui complètement achevé. L'épreuve ne sera pas sans offrir de l'intérêt, étant donné que les auteurs de la construction nouvelle ont cherché à profiter des expériences récentes en ce qui concerne la construction et l'éclairage des Musées. A Anvers, toutefois, les salles sont toutes éclairées par le haut. La lumière y sera tempérée par des combinaisons de draperies destinées à voiler, dans la mesure du nécessaire, la trop vive clarté.

Le public aura besoin de quelque temps pour s'habituer au chemin de la nouvelle construction, située à l'extrémité sud de la ville, non loin des quais de l'Escaut. C'est à peu près à cet endroit que se fit, en 1885, l'Exposition universelle.

Deux mesures s'imposaient à l'occasion du transfert du Musée d'Anvers : l'exécution d'un ensemble de photographies des principales œuvres constituant la collection et la publication d'un catalogue nouveau, mis au courant de la science. Excellent à l'époque de sa publication, — il y a quinze ans de cela, — le catalogue du Musée d'Anvers est aujourd'hui totalement suranné. Tout le monde est d'accord là-dessus. Mais l'édition ancienne était malheureusement si considérable que l'on hésitait à faire les frais d'une réimpression immédiate. Je suis heureux de pouvoir annoncer que nous aurons à la fois les photographies et le catalogue.

Léon de Burbure. — Au catalogue du Musée d'Anvers se rattache de la manière la plus intime le nom d'un homme que la mort vient d'enlever aux lettres belges, dans leurs rapports avec les beaux-arts : le chevalier Léon de Burbure de Wesembeke. Mort à l'âge de près de 80 ans, le défunt

avait des titres nombreux à la reconnaissance de ceux qui s'occupent de l'histoire des anciens artistes flamands.

Bien que compositeur de musique, compositeur fécond, M. de Burbure s'était voué, depuis un nombre considérable d'années avec un zèle infatigable, à l'étude des sources de notre histoire artistique. Chargé du classement des archives de la cathédrale d'Anvers, il put, au cours de cet immense travail, réunir un ensemble de documents dont plusieurs ont une importance singulière. Les recherches de M. de Burbure sur les Van der Weyden, sur Quentin Matsys et quantité d'autres maîtres illustres ont à peine besoin d'être rappelées. Elles ont fait justice de quantité d'erreurs admises jusqu'alors par les critiques les plus marquants. Réunies en volumes, les précieuses notes colligées par le zélé chercheur étaient classées avec un ordre admirable et pourvues de tables. Après avoir toujours prêté de la manière la plus libérale son concours aux travailleurs, M. de Burbure a voulu qu'ils profitassent après lui encore du fruit de ses recherches. La ville d'Anvers entrera en possession de toutes ses notes, lesquelles sont déposées aux Archives.

Extraordinairement versé dans l'histoire des musiciens flamands, M. de Burbure avait communiqué à l'Académie, où il siégeait depuis 1862 comme membre de la section de musique, des notices souvent très développées sur l'objet préféré de ses études. Une histoire de l'ancienne corporation des musiciens d'Anvers a paru dans les *Bulletins* de l'Académie, où prit place, en 1863, un travail considérable sur les facteurs de clavecins et les luthiers anversois, depuis le XVIe jusqu'au XIXe siècle.

C'est à M. de Burbure que l'on doit enfin de connaître, d'une manière précise, l'origine de la famille Beethoven. Fétis à donné place, dans son *Dictionnaire des musiciens,* à une note très développée de M. de Burbure, exposant toute la filiation de l'illustre compositeur. Beethoven,

Van Beethoven plutôt, était de souche anversoise, et sa famille compte encore à Anvers de nombreux représentants, lesquels assistèrent comme tels à l'inauguration du monument de Bonn. Le nom de Beethoven n'est nullement rare à Anvers. J'en ai dit assez pour prouver la valeur des travaux de M. de Burbure. Si l'estime des travailleurs lui est acquise de la manière la plus légitime, nul doute que la gratitude de ceux qui ont eu l'honneur d'approcher le vieux gentilhomme ne se joigne au souvenir qu'ils garderont de sa mémoire.

Jamais plus d'obligeante courtoisie ne fut mise au service de l'érudition.

Exposition des maîtres portraitistes du siècle au Musée de Bruxelles [1].

L'Exposition des portraitistes du siècle, actuellement ouverte dans les salles de l'ancien Musée à Bruxelles, a pris les proportions d'un événement. Veuillez remarquer que je dis les portraitistes et non les portraits du siècle, car, en effet, ni tous les personnages ni tous les peintres qui composent l'Exposition ne se rangent dans la catégorie des célébrités mortes ou vivantes. Je ne crois pas qu'il y ait à s'en plaindre.

Telle effigie, de valeur intrinsèque assez minime, pourra avoir une importance considérable par la notoriété de la personne dont elle perpétue les traits, telle autre, en revanche, verra la célébrité du peintre rejaillir sur son obscur modèle.

Il n'est guère probable que notre époque voie se renouveler souvent les scrupules de ce personnage des temps

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 487.

anciens, lequel, pour se faire peindre, hésitait à recourir au talent d'un grand artiste, craignant que la célébrité du maître ne vînt éclipser la sienne propre. C'est au contraire faire preuve d'intelligence, au temps où nous sommes, de ne livrer sa personne qu'à bon escient, je veux dire au peintre le plus apte à la bien rendre. On ne tarde point à se persuader, en parcourant la Galerie présentement ouverte, que le plus facile moyen de passer à la postérité est encore de posséder son portrait par un peintre en renom.

Organisée sous d'augustes personnages, par des dames de la haute société bruxelloise, l'Exposition a pu réunir un ensemble d'œuvres de la plus sérieuse importance, tirées non seulement des collections belges, mais comprenant, en outre, un contingent français, allemand et autrichien, dont la Belgique n'a pas vu l'équivalent jusqu'à ce jour.

Plusieurs pays, malheureusement, manquent à l'appel. Nous ne franchissons pas les limites de l'Europe centrale. Ni l'école anglaise, car, en somme, M. Tadema, né, comme le rappelle le catalogue, en Hollande, et qui fit ses études à Anvers, appartient presque autant à la Belgique qu'à l'Angleterre, sa patrie d'adoption, ni les pays scandinaves, ni l'Italie, ne sont représentés. Pour l'Espagne, nous avons une bonne tête de Goya et deux portraits d'enfants de M. R. de Madrazo, mais c'est peu de chose. L'absence de la Hollande est plus curieuse à signaler. Nos voisins du Nord ne comptent ici qu'un seul représentant, Pieneman, dont le portrait du roi Guillaume Ier est connu par la belle planche de Tauzel. Il est vrai que plusieurs maîtres, nés sur notre sol, ont fourni à la Hollande ses principaux portraits. De Keyser et Gallait étaient restés, malgré la révolution de 1830, les portraitistes les plus recherchés de la société néerlandaise. La Hollande a compté cependant, surtout au début du siècle, quelques bons peintres de portraits, par exemple Kruse-

man, dont il n'est pas rare de rencontrer des pages excellentes conçues sous l'inspiration de l'Anglais Hodges, lequel s'était acclimaté là-bas.

Pour l'école anglaise, ce n'est pas encore cette fois qu'on aura en Belgique l'occasion de juger ses portraitistes estimés. Un Lawrence de la collection Van Praet, le roi Georges IV, assure le catalogue, porte à lui seul le poids d'un nom illustre et des gloires de sa nation. J'ajoute qu'il le porte sans faiblir.

Pour la France, la représentation, en ce qui concerne les portraitistes du commencement du siècle, est numériquement faible. L'Exposition y trouve cependant quelques-unes de ses pages marquantes. La marquise de Tournon, par Ingres, peinte à Rome en 1812, est évidemment une production hors ligne, et ce nonobstant le costume le plus disgracieux du monde.

Le temps, « ce grand sculpteur », que je nommerais bien plutôt un grand coloriste, a semé l'harmonie sur les discordances natives de bien des palettes. Ingres a-t-il bénéficié de cette action bienfaisante? C'est plus que probable. On peut vanter, dans tous les cas, la belle coloration de son portrait autant que la fermeté de son dessin et son modelé irréprochable.

David a ici quelques bonnes études. Il y a spécialement une tête d'homme d'un fini superbe (n° 55, au baron Goethals), puis un portrait de la comtesse Vilain XIIII en robe bleue tenant devant elle sa petite-fille. Ce portrait fut peint à Bruxelles en 1816. M. Jules David n'a connu son existence que par une note trouvée dans les papiers de son grand-père, aussi ne le décrit-il pas. On ne saurait le ranger parmi les chefs-d'œuvre du maître.

Gros est représenté par un curieux petit portrait en pied du général comte Stugo (baron Goethals); Prud'hon, par un Saint-Just, sans doute un peu idéalisé (au prince de Ligne). Il y a aussi un portrait de Greuze par lui-même; la tête, bien modelée, offre beaucoup d'analogie avec le

portrait du Louvre; puis le Latude de Vestier, vu à Paris, l'année dernière, à l'Exposition de la Révolution française.

Mais, en somme, c'est aux maîtres de la dernière période semi-séculaire que l'école française est redevable de ses œuvres maîtresses. Elles ne tranchent peut-être pas toutes avec une égale supériorité, mais on peut dire qu'aucune n'est dénuée d'intérêt. De Delaroche, une belle étude pour le Napoléon du Musée de Leipzig; de Vernet, le marquis de Mun, paire de France; de Dubufe, le roi Louis-Philippe, peint à Clarmont en 1849; de Jalabert, la reine Marie-Amélie (ces deux pages importantes au comte de Flandre); de Flandrin et Pichon (la tête seule est du premier), un portrait de Napoléon III, offert par l'empereur au prince de Ligne; Delacroix, son portrait, d'une facture absolument remarquable, appartenant à M. Mesdag, le peintre de marine, lequel expose également un portrait de Courbet par lui-même; du même maître, un remarquable portrait d'Alfred Stevens, faisant songer par la tonalité, comme par le type, aux maîtres espagnols; de Meissonnier, un excellent petit tableau de Joseph Stevens, le fameux peintre d'animaux; de Bastien Lepage, Albert Wolf; de Manet, un grand portrait de dame, une de ses meilleures œuvres; de Cabanel, la comtesse de Ganay et M[me] Ridgeway; de Cormon, un superbe portrait de son maître Portaels, le directeur de notre Académie; de Lagrand, le portrait en pied de Liszt; de Paul Robert, un idéal portrait de jeune femme.

Toutefois, il faut avouer que le point culminant de l'exposition française est le groupe des œuvres de Bonnat. Il a toute l'importance d'une page d'histoire contemporaine. On pourrait la croire détachée du *Panorama du siècle*, dont les magistrales esquisses figurent également à l'Exposition de Bruxelles. Voici, dans l'ordre du catalogue, la liste des œuvres de Bonnat : le duc d'Aumale, le

comte de Lesseps, M. Jules Ferry, M. Alexandre Dumas fils, Victor Hugo sur son lit de mort, Barye, la baronne James de Rothschild. Le portrait de Chevreuil, annoncé, manque à l'appel.

Avançons de quelques pas et le pinceau de Lenbach va nous donner la réplique à cette imposante assemblée d'illustrations françaises. Voici, à côté l'un de l'autre, le pape Léon XIII (du Musée de Munich), le prince de Bismarck, le comte de Moltke, le chanoine Doellinger, le cardinal Strosmayer, M. Gladstone et Liszt.

Que l'œuvre du célèbre portraitiste allemand ait trompé quelque peu l'attente des personnes habituées à le juger par des reproductions photographiques, nous en devinons la cause. Il est assurément superflu d'insister sur le rare talent d'observation, sur l'étude profonde de la physionomie humaine qui caractérisent le maître de Munich.

Il excelle à faire vivre sur la toile l'homme intime, à faire refléter au visage la pensée qui le transforme, persuadé qu'il est, avec Mme de Girardin, que « la pensée sculpte le visage, cisèle les traits et refait le masque ». Le Doellinger est positivement un chef-d'œuvre.

Toutefois, chez M. Lembach, le peintre le cède au physionomiste. En Belgique, où les pâtes onctueuses des vieux Flamands sont restées en honneur, l'attrait d'un pinceau délié ne suffit pas à conquérir tous les suffrages, même alors qu'il est aux mains d'un maître tel que Lembach. J'ajoute que le groupement des œuvres de l'artiste n'est pas plus à son avantage qu'à celui d'aucun autre. Au premier coup d'œil, il livre ses secrets, j'allais dire son système.

S'inspirant tantôt d'un Titien, comme dans les portraits du pape, c'est à Van Dyck que paraît songer Lembach dans ses portraits de Mme Villeneuve et du peintre de Haas, à Rembrandt dans le portrait de Mme C..., à Holbein dans ses magistrales études de Bismarck et de Moltke, l'un

coiffé, comme un simple mortel que le voilà redevenu, d'une casquette à trois ponts ; l'autre, vu de profil, le crâne absolument dénudé et faisant beaucoup songer au cardinal Manning. Au demeurant, ensemble de haute importance et destiné à faire époque dans les souvenirs du monde des arts.

On a dit que le pinceau de Lembach se prête moins à l'interprétation de la grâce féminine qu'à la transcription des physionomies austères. Il y a pourtant ici, sous la signature du maître, un délicieux profil de femme, celui de Mme Lembach, « née de Moltke », ajoute le catalogue. En effet, le peintre a épousé une nièce de l'illustre maréchal.

M. d'Angeli, de Vienne, le dispute à M. Lembach comme portraitiste de princes. Supérieur, et de beaucoup, à Winterhalter, d'officielle mémoire, — et dont l'Exposition nous montre un portrait en pied du roi Léopold Ier, qui n'est pas au nombre des meilleures créations du maître, ni des plus belles effigies du monarque, — le peintre autrichien est représenté à Bruxelles par de superbes images du prince Charles-Antoine et de la princesse Joséphine de Hohenzollern, de la comtesse Eugénie de Zichy, de la plus rare distinction, enfin de M. Georges de Mailhat, président de la Chambre hongroise. On trouverait difficilement un pinceau plus souple et mieux fait aux élégances mondaines.

A citer encore parmi les portraits remarqués, celui de Mme de Munkacszy, par M. Frédéric Kaulbach (ne pas confondre avec son célèbre oncle Guillaume, à qui l'œuvre est assignée par le catalogue), et du baron Nothomb, longtemps notre Ministre à Berlin, l'historien de la Révolution de 1830.

La salle entière a pu être affectée à l'exhibition des portraitistes hongrois. On pourrait se croire à une réception à la « Hofburg », à Pesth, au milieu de ces costumes d'apparat. Voici le cardinal Haynald et l'abbé Liszt, —

troisième effigie de l'illustre compositeur, — par Munkacszy; le comte Zichy et Mme Riesz, par Makart; la belle Mme Brozik, par son mari; M. de Pulsky, directeur de la Galerie de Pesth, par Szekely; l'archiduchesse Marie-Dorothée et le comte Albin Czaky, ministre des Cultes, par Vastagh; le comte Czekowitz, par Benezur, un des plus célèbres peintres contemporains de la Hongrie; les écrivains Maurice Jokay, par Horowitz, et Eotvos, par Than; le Dr Wagner, de l'Université de Pesth, par Stettka; le prince primat de Hongrie, par M. Liezenmayer; bien d'autres encore, et non des moins huppés.

La réunion de ces diverses effigies met en relief un art dont il serait injuste de méconnaître la valeur, mais que ne relève pas une originalité bien puissante. Peut-être cela tient-il, pour un œil peu familiarisé avec l'école, à une certaine analogie de costume, et accessoirement d'attitudes, que le goût local impose fatalement aux modèles.

Le portrait, pour M. Tadema, constitue un hors-d'œuvre. Le talent du maître s'y montre sous un jour extrêmement intéressant, car nous le voyons aux prises avec la nature, sans l'intervention des exposés archéologiques auxquels s'attache de préférence son très habile pinceau. Précisément, à l'inverse des portraits de certains de ses confrères, ceux de M. Tadema peuvent braver le groupement, car l'auteur semble avoir pris à tâche d'en différencier et les dimensions et le caractère. Le Dr « Washington », — nous l'avons connu jusqu'ici sous le nom du Dr Epps, est assurément d'une disposition originale. Le médecin tâte le pouls d'une malade, dont les mains seules sont visibles, et consulte son chronomètre. Conçue dans une gamme très lumineuse, cette peinture est d'une exécution irréprochable. La tête du praticien est énergique, pensive. Les mains — les siennes et celles de la malade — sont d'un superbe modelé.

Le portrait des demoiselles Parsons est composé avec

une égale indifférence du convenu. C'est un joyeux effet de plein air où s'accuse, sans conteste possible, l'origine hollandaise du peintre. Les portraits de Mme Sernon et du pianiste-chanteur Henschel, de petit et très petit format, sont d'une tonalité chaude, d'une franchise d'opération qui font de charmants tableaux de ces charmants portraits. Dans le fond du portrait de la dame, apparaît le fameux piano que Tadema a fait construire sur ses propres dessins, instrument dont la valeur déjà énorme par elle-même s'accroît de celle des autographes de toutes les célébrités dont les doigts ont foulé son ivoire.

Vous n'en voudrez point à un Belge de dire avec quelque fierté que, parmi les portraitistes du siècle, son pays a compté et compte encore des maîtres. A côté d'une série d'œuvres dont l'intérêt historique constitue parfois le mérite principal, sinon essentiel, il s'en rencontre ici d'incontestablement brillantes.

Un portrait de Mirabeau, signé Lonsing, réclame une citation particulière. Ce Lonsing était non pas Liégeois, comme le veut le catalogue, mais Bruxellois. Il vint au monde en 1743 et fit ses études à l'Académie d'Anvers. Charles de Lorraine l'envoya à Rome où il devint l'élève de Mengs. Il mourut à Bordeaux en 1799. La peinture ne manque pas d'éclat et constitue, en somme, un des meilleurs entre les nombreux portraits de Mirabeau.

De Navez, qui fut en Belgique, jusqu'à sa dernière heure, le représentant des principes de David, l'Exposition montre des portraits où se manifeste parfois un tempérament de peintre rare à constater dans les pages historiques de l'ancien directeur de l'école de Bruxelles. Il est incontestable que les portraits de la famille de Hemptinne et de M. Huart, industriel à Charleroi, se rangent parmi les œuvres les plus distinguées de l'Exposition.

Dans les portraits de Wiertz, — il y en a jusqu'à six à l'Exposition, — la tendance est plus nettement flamande.

Le peintre n'attachait aucune importance à ce genre de productions, ce qui ne veut pas dire qu'il fût sans valeur. On y constate même une sincérité relative, faite pour donner à plusieurs d'entre elles une place très honorable dans son œuvre. Le portrait du comte Vilain XIIII, par exemple, a des qualités d'harmonie et de modelé qu'on aurait grand tort de méconnaître.

Wappers, plus fougueux, nous offre quelques surprises agréables. Les portraits de la baronne d'Hooghvorst et de Mme Rogier, la mère des hommes d'État de ce nom, remontent à l'époque de la grande vogue de leur auteur et ne sont pas sans la justifier auprès des hommes de notre génération. Le contingent de De Keyser est de date plus récente. On a revu avec plaisir le portrait-groupe des jeunes princesses de Croy et celui du peintre par lui-même — ce dernier au Musée d'Anvers. Les Gallait, au nombre d'une vingtaine, sont de valeur inégale. Un charmant petit portrait du roi et du comte de Flandre enfants est la réduction d'une toile détruite dans l'incendie du Palais de Laeken. Comme personnages marquants, il y a le portrait très connu du pape Pie IX (au roi des Belges), celui du général Lamorinière, de M. Frère-Orban, de M. Émile de Laveleye, de son ami Cluysenaar, l'architecte des Galeries Saint-Hubert, du comte de Theux et de M. Barth. Dumortier, hommes politiques disparus depuis longtemps de la scène du monde. Je tiens toutefois à signaler comme l'œuvre marquante de l'exposition de Gallait, le portrait en pied de la comtesse de Mérode, daté de 1867. Le modelé en est irréprochable et la tonalité d'une harmonie chaude, faite pour évoquer le souvenir de certains Van Dyck de la période génoise.

De Winne, que l'école belge a perdu en 1880, comptait parmi ses meilleurs portraitistes. Il encourait bien le reproche de sacrifier parfois un peu trop à la fantaisie de voir des œuvres revêtues par anticipation des tonalités

assombries que l'âge devait leur donner un jour, mais cela n'empêche que la palette n'eut des séductions multiples. Le Léopold Ier, du Musée de Bruxelles, que nous trouvons à l'Exposition, le prince Antoine d'Arenberg, M. Firmin Rogier et M. Sanford comptent parmi les créations que la Belgique s'honore de voir se produire dans un milieu d'élite comme celui-ci.

Un portrait de M. Van Soust de Borkenfeld, longtemps directeur des Beaux-Arts, par M. Robert, est, pour beaucoup d'entre nous, un souvenir déjà lointain. Il eut à son apparition un succès peu ordinaire, à ce point que M. de Morny voulut, après son exhibition au Salon de Paris, avoir son portrait par le même artiste. L'événement, comme vous voyez, ne date point d'hier. J'ajoute que, et c'est l'essentiel, l'œuvre a toujours un charme qui justifie la faveur qui l'a accueillie. M. Robert y joint une tête d'homme datée de 1867, d'une fort remarquable facture.

Plusieurs portraits d'un peintre belge, enlevé trop tôt à l'art et au pays, Ed. Agneesens, se caractérisent par un ensemble de qualités essentiellement flamandes : franchise d'accent et simplicité d'allure, jointe à une adresse très réelle d'exécution.

La section belge a, du reste, sa note contemporaine. M. Alfred Stevens l'enrichit de beaux portraits au pastel de Mme Crabbe et de la baronne de Bonhomme, toutes deux en pied; M. Wauters, d'un panneau d'où se détache en puissante lumière la silhouette du général Goffinet, d'une facture large dont la franchise et l'apparente prestesse ne dissimulent pas un savoir consommé. Ici encore M. Alfred Cluysenaar, plus concentré, plus méditatif, a mis quelques-unes de ses meilleures productions, parmi lesquelles le portrait de son père, — rencontré beaucoup plus jeune sous le pinceau de Gallait, — celui de Charles Rogier et un groupe ravissant de deux jeunes filles.

A mentionner encore, comme des plus sympathiques,

un portrait de jeune femme par Mlle d'Anethan, conçu dans une gamme dont les chairs harmonieuses et la simplicité captivent davantage dans ce milieu où l'officiel domine; un vigoureux portrait en pied et un portrait de grande allure par M. de Lalaing : le baron Goethals; de savantes, très subtiles réalisations de M. Fernand Khnopff, un préraphaélite dont le talent compte en Belgique plus d'admirateurs que d'imitateurs. Enfin le cycle centennal se clôt par deux effigies d'intéressante actualité, signées Portaels : Mme Rose Caron et M. Paul Déroulède. Elles achèvent aussi de donner à la galerie improvisée son caractère international.

Dirai-je que l'Exposition résume, même en ses grandes lignes, l'histoire du portrait au XIXe siècle? Assurément non. A certains égards, il y a surabondance d'éléments; à d'autres, il y a pénurie. Cela est surtout vrai pour le commencement du siècle, pour les précurseurs immédiats de notre époque éprise de réalité.

L'école belge aurait pu avoir une représentation peut-être moins abondante, mais certainement plus précise, surtout plus choisie. Mais nous savons tous à quel point, en pareille matière, il faut compter avec les difficultés intimes d'une entreprise, au fond très sérieuse, et dont il faut bien reconnaître que les organisateurs ont triomphé de manière à mériter la reconnaissance des amis des arts.

Inauguration du Musée du Cinquantenaire.
Transfert du Musée de Bruxelles. — Inauguration du Musée d'Anvers. — Étude des têtes de nègres de Rubens. Tableau de Paul Potter. — Paysage de Lucas Gassel [1].

Le Musée s'est enrichi, pour de vrai cette fois, par l'acquisition d'une page bien connue des lecteurs de la *Gazette,* les fameuses têtes de nègres de Rubens de la galerie Narishkine. Bürger les avait qualifiées de prodige de la peinture, à propos de la vente Rommersfelden, où elles parurent avant d'aller en Russie. Il est certain que ces têtes-là sont à nos Rubens une adjonction de première importance, autant à titre d'information que par leur valeur même.

Reproduisant sous différents aspects un même individu, elles rentrent dans une catégorie d'œuvres où l'on a une occasion infiniment précieuse d'étudier les maîtres dans toute leur spontanéité. Pour Rubens, personne n'ignore le vaste emploi qu'il faisait de ses études. Dans une des dernières lettres qu'on possède du grand peintre, il écrit de la campagne à un de ses élèves de lui apporter un panneau où figurent trois têtes peintes « de sa propre main *(sic);* un soldat en colère, coiffé d'un bonnet noir, et deux hommes pleurant ». Les têtes de nègres ont été vingt fois utilisées par lui, principalement dans ses bacchanales et dans ses adorations des mages. Au Musée de Bruxelles même, dans l'*Adoration des rois,* le mage noir, montrant une double rangée de dents blanches, est une reproduction presque textuelle de l'étude que nous avons sous les yeux. On la retrouve au second plan de l'*Adoration des mages,* du Louvre. Une toile du Musée de Francfort, provenant

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1890, p. 265.

de la collection Schamp d'Aveschote, reproduit le même nègre attribué cette fois à Van Dyck, conformément à Smith, bien que sur une planche de Longhi, datant du commencement du siècle, nous trouvions le nom de Rubens. Cette planche donne au personnage le nom de Faruggia. D'où vient ce nom? Je n'hésite pas à croire que le susdit nègre était un serviteur de Rubens, ce que paraît même indiquer son costume fort simple. Rien n'aurait empêché Van Dyck de le prendre à son tour pour modèle. Au Musée de Cologne, enfin, nous retrouvons l'ensemble de la nouvelle acquisition du Musée de Bruxelles, attribuée de même à Van Dyck qui, certainement, n'y est pour rien. Remarquons toutefois qu'il y eut un temps où ces têtes passaient pour une étude de Van Dyck. Sans les trouver inférieures à Rubens, on peut observer que le procédé n'est pas à ce point rubénien qu'il donne au spectateur une conviction immédiate. Que de fois on se prend à hésiter entre le maître et l'élève, d'ailleurs! Quiconque a lu les récentes études de M. Bode sur la galerie Lichtenstein sait à quel point cela est légitime. Quant à la splendeur même de l'œuvre, elle ne saurait faire question pour un connaisseur, et l'on doit grandement féliciter le Musée de son acquisition.

C'est avec moins de transport que je signale l'acquisition d'un tableau de Paul Potter de la vente Crabbe. D'un vigoureux effet, ce groupe de cochons n'est assurément pas une œuvre ordinaire; seulement nous n'avions pas jusqu'ici de Paul Potter : si nous en avons un maintenant, nous n'avons encore représenté le maître que sous une forme qui ne caractérise pas complètement son style. Le tableau de Bruxelles est daté de 1647. En cette année-là, Paul Potter travaillait à Delft, qu'il quitta l'année suivante pour La Haye. C'est de 1649 qu'est datée la *Chasse à l'ours,* du Musée d'Amsterdam, encore une page importante, mais où se juge fort mal aussi la supériorité de son auteur.

A citer enfin à titre de curiosité, plutôt qu'à cause de sa valeur, une dernière acquisition, un paysage de Lucas Gassel.

Ce peintre, originaire d'Helmont, est cité par Van Mander comme un des principaux représentants du paysage au XVIe siècle. On sait quelles étaient, à cet égard, les prédilections des Flamands. Gassel, comme eux tous, aime les sites vallonnés, semés de fabriques et de figurines. Cela n'a rien de transcendant. Le tableau du Musée de Bruxelles est daté de 1544. Il provient d'une collection bruxelloise et était d'ailleurs connu. J'ai eu ailleurs l'occasion de le citer comme un problème en ce qui concerne le sujet. Non loin d'un château en style de la Renaissance, peut-être Mariemont, un seigneur descendu de cheval est atteint d'indigestion. Plus loin, on le voit pousser une brouette comme pour inaugurer un charbonnage, lequel, au second plan, est en pleine activité.

L'inauguration du Musée d'Anvers a été, comme de juste, un gros événement, événement d'un intérêt plus que local. Sans représenter d'une manière absolument complète la grandiose école par laquelle se caractérise avec le plus d'éloquence l'art flamand, le Musée d'Anvers en constitue un résumé des plus précieux. Ne suffit-il pas, au surplus, des noms de Quentin Matsys, de Rubens et de Van Dyck pour assurer la gloire d'une école et la vogue d'un Musée où ceux qui les portent figurent avec éclat?

PIERRE BREUGHEL LE VIEUX (1)

L'école flamande du XVIe siècle, dans son ensemble, n'est pas faite pour donner des joies bien profondes aux amants du pittoresque. Également déparée par la convention et par le maniérisme, elle ne révèle ses forces vraiment attrayantes qu'au prix d'un certain effort. Il faut avoir raison du souvenir importun des glorieux précurseurs, suivre à travers leurs tentatives souvent heureuses et toujours louables, les traducteurs de la physionomie et des mœurs de leurs contemporains. Alors, et alors seulement, nous verrons apparaître, à côté du groupe serré des italianisants, des individualités de haute marque, des portraitistes tels que les Pourbus et Antonio Moro, des peintres de genre, et accessoirement de paysages, comme Breughel le vieux, le Hogarth de son temps.

Donc, à ne se point borner aux apparences, il devient manifeste que l'école n'est pas tout entière dans les conceptions transcendantes de quelques romanistes ; que, pour absorbante que soit l'action de ces transfuges, leur pouvoir n'ira point jusqu'à faire déserter tout à fait aux Flamands les voies naturalistes par lesquelles, à travers l'histoire, on les voit arriver le plus constamment, et le plus sûrement aussi, au succès.

Breughel va suffire à fixer à cet égard les convictions. S'il a trouvé des continuateurs, on peut dire qu'il n'a point trouvé de rivaux.

Original, dans le sens le plus absolu du mot, il est, tout ensemble, l'éloquent traducteur de l'esprit populaire de

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, vol. 3, 1890, p. 361, et 1891, p. 20.



BREUGHEL. — LES AVEUGLES.
(Musée de Naples.)

son époque et le fidèle gardien de la tradition nationale. L'absence de ses œuvres dans la majeure partie des grandes collections européennes peut seule expliquer un effacement aussi complètement en désaccord avec la haute considération accordée au maître par ses contemporains, et la supériorité indiscutable d'une bonne partie de ses productions.

Il faut le dire aussi, et sans tarder, l'histoire n'est guère prodigue d'informations touchant la vie du génial artiste. Fils de paysans, n'ayant d'autre nom que celui de son village natal ([1]), il arriva, sans nul doute, à Anvers, tout jeune, poussé par une vocation ardente, et n'eut guère de peine à s'y trouver un maître. Celui dont il fit choix n'était pas un mince personnage.

Architecte, sculpteur, peintre, dessinateur de patrons de vitraux et de tentures, érudit sérieux par-dessus le marché, Pierre Coeck d'Alost était un homme dont on pouvait beaucoup apprendre. Inconnu — plutôt indéterminé — comme peintre, il se révèle d'une manière tout à fait remarquable dans quelques sculptures, — parmi lesquelles une cheminée monumentale, à l'Hôtel de ville d'Anvers, occupe la première place, — et comme dessinateur, dans une suite précieuse de planches en bois où son crayon retrace magistralement les souvenirs d'un assez long séjour en Turquie. Mariette n'hésite pas à signaler quelques dessins de Pierre Coeck comme dignes de Giorgione.

Breughel, dont la date de naissance n'a pas encore été précisée, n'entra chez Pierre Coeck qu'après le second mariage de celui-ci, conséquemment vers 1539 ou 1540,

---

([1]) Breughel, non loin de Bréda. Le maître a d'ordinaire signé Brueghel. Il nous paraît inutile de suivre cette forme vieillie dont l'inconvénient principal est de déformer la prononciation. Brueghel et Breughel se prononcent de même.

car le peintre avait alors une fille, qui devait être un jour la femme de son élève et que, plus d'une fois, nous dit Van Mander, celui-ci porta tout enfant dans ses bras. Touchant aperçu de la vie sociale du temps : l'élève faisait partie de la famille du maître, il participait à sa vie et partageait son temps entre les travaux de l'atelier et les menus services domestiques.

Breughel aurait eu, à cette époque, une quinzaine d'années, l'âge normal de l'entrée en apprentissage, à Anvers, pour les futurs artistes.

Bien qu'il ne puisse être question d'établir un parallèle quelconque entre les œuvres de l'élève et celles du maître, la valeur de l'enseignement de celui-ci se juge d'une manière avantageuse dans les productions d'un peintre auquel s'ouvrit son atelier en 1539, Nicolas Lucidel, plutôt Neufchâtel, portraitiste hors ligne que n'ont certainement pu oublier les amateurs familiarisés avec les Galeries de Berlin, de Munich et de Pesth.

Peintre de l'empereur et de Marie de Hongrie, Pierre Coeck était en outre pensionnaire de la ville d'Anvers. Il prit en cette qualité une part importante aux travaux de décoration commandés par la ville à l'occasion de la visite du souverain, accompagné de son fils, le futur Philippe II, en 1549.

L'année suivante, sa dépouille reposait sous les voûtes de l'église Saint-Géry à Bruxelles. La qualité de peintre de la Cour avait motivé, sans doute, un changement de résidence, lequel aussi dut être le signal du départ de Breughel.

On a coutume de dire, il est vrai, que Breughel quitta Pierre Coeck pour se remettre en apprentissage chez Jérôme Cock. Les probabilités ne sont pas en faveur de cette assertion. Van Mander, généralement bien informé, dit, il est vrai, que le jeune artiste entra chez Cock, mais n'ajoute point en quelle qualité ce fut. C'est qu'en effet

Jérôme Cock était avant tout éditeur et, comme tel, avait besoin de collaborateurs.

« Il se recommande », dit Renouvier, « comme le plus grand propagateur d'estampes flamandes : le *Salamanca* de Heemskerk et de Floris. »

Ce ne serait encore là, au bout du compte, qu'un titre assez mince à notre considération si Jérôme Cock ne se révélait, à travers toutes ses publications, comme un appréciateur extraordinairement éclairé des choses d'art. Il est, sans conteste possible, la personnalité dominante de l'histoire de la chalcographie néerlandaise au XVIe siècle, et son œuvre, pris dans l'ensemble, non point à ce qu'il a dessiné et gravé, — car, sous ce rapport, son intervention personnelle ne peut être que restreinte, — mais ce qu'il a mis à jour comme éditeur, constitue un chapitre essentiel de l'histoire de l'art flamand.

Sans être rebelle aux tendances de son époque, Jérôme n'avait point perdu, pendant son long séjour en Italie ([1]), le sentiment ému des choses du terroir. Au retour, c'est de sa boutique, *Aux Quatre-Vents,* que sortent, pour la première fois aux Pays-Bas, les reproductions des œuvres de Michel-Ange, de Raphaël, de Jules Romain, d'André del Sarto et de Bronzino, ce qui ne l'empêche pas de devenir, pour les paysagistes et pour les architectes, un véritable initiateur, de mettre au jour de remarquables portraits d'illustrations contemporaines, enfin de préluder par une série nombreuse de reproductions d'œuvres de Jérôme Bosch, — mort depuis bientôt un demi-siècle, — aux compositions non moins typiques de Pierre Breughel.

Mariette professe pour ce dernier l'admiration d'un connaisseur éprouvé. Il se glorifie de posséder de lui des dessins « de très grande manière » et ne commet, en

---

([1]) Vasari déclare l'avoir connu à Rome, étant au service du cardinal de Médicis, et loue grandement son mérite de graveur.

somme, qu'une erreur relative en avançant que Breughel est non point l'élève de Jérôme Cock, mais de Jérôme Bosch lui-même. Il ne saurait être douteux pour personne, en effet, que l'étude des œuvres du vieux maître de Bois-le-Duc a puissamment influé sur la direction du talent de Breughel, et la chose s'explique le mieux du monde lorsque nous savons les relations intimes qui existèrent entre celui-ci et Jérôme Cock, le vulgarisateur déterminé des créations étranges enfantées par l'imagination de cet évocateur de prodiges.

A quelle source puisait Cock? Nous l'ignorons. Tout porte à croire qu'il dut se mettre fort en peine de former l'ensemble le plus riche possible de compositions d'un peintre qui n'a point été son contemporain. Il y a même une composition développée, *La Marche au Calvaire,* sur laquelle apparaissent à la fois les noms de Bosch et de Lambert Lombard, ce dernier avec l'accompagnement du mot *restituit,* fait pour établir que l'éditeur s'était directement adressé à l'un des peintres les plus notables de son temps, afin de rendre possible la gravure d'une page probablement très endommagée avant cette intervention.

Par malheur, Jérôme Cock, en éditeur quelque peu égoïste, néglige le plus généralement de nous donner les noms des dessinateurs de ses planches. On n'arrive à les connaître que si quelque contemporain curieux prend la peine de les indiquer sur une épreuve. Il est pourtant difficile d'écarter la supposition que Breughel a livré à Jérôme Cock une bonne partie des dessins d'après Jérôme Bosch retracés par le burin de Pierre Van der Heyden, mieux connu sous le nom de Pierre a Merica, graveur que l'on verra bientôt devenir l'interprète singulièrement heureux des créations personnelles du maître.

Ici, toutefois, intervient dans la carrière de Breughel une circonstance importante, sinon décisive : un voyage en Italie, précédé, si l'on en croit Van Mander, d'un voyage en France.

Qu'on ne nous demande pas ce qu'avait à voir sur les rives du Tibre et de l'Arno un peintre comme Breughel, et ce que les imposants souvenirs historiques, les monuments ou l'aspect du pays pouvaient apporter à l'éducation de ce passionné des choses rustiques. A quoi servirait de disserter là-dessus? Il faudrait être bien peu au fait de l'histoire de l'art néerlandais pour s'étonner à l'idée d'une entreprise universellement envisagée au XVIe siècle, et encore de notre temps, comme le complément nécessaire, indispensable de toute éducation artistique.

Aussi bien, le voyage de Breughel nous procure une série de créations absolument remarquables et, chose importante à constater dès l'abord, l'exemple d'une fermeté de convictions artistiques malheureusement trop rare chez les Flamands, ses contemporains.

Où se place dans la vie de l'artiste son voyage en Italie, de quelle durée fut son séjour par delà les Alpes? Points d'une solution difficile et dont le premier, surtout, serait intéressant à pouvoir préciser.

Que, du reste, l'on accorde ou refuse au passage de Breughel chez Jérôme Cock le caractère d'un apprentissage, il est prouvé que celui-ci avait pris fin en 1551, date de l'inscription de l'artiste parmi les francs-maîtres de la Gilde de Saint-Luc à Anvers. Immédiatement après, selon toute vraisemblance, le jeune homme se mettait en route.

Mariette nous parle de certains dessins où la signature du maître est suivie de l'année 1553 et du mot *Romæ*. Quelques catalogues d'estampes font mention de pièces où des vues du Rhin sont accommodées à des sujets mythologiques : *Mercure et Psyché, Dédale et Icare,* et ces planches portent, en effet, la double indication rappelée ci-dessus.

Outre le mot *Romæ,* relevé par Mariette et Heinecken, il y a d'autres dessins de Breughel datés de 1553. Nous

en connaissons un, notamment, au Cabinet du British Museum, souvenir de voyage évident. C'est un site montagneux, sillonné par un fleuve imposant, qu'au surplus nous ne chercherons pas à déterminer. Breughel, si fidèle qu'il soit à la nature, ne s'abstient pas toujours d'approprier au goût de son temps ses sites préférés. On rencontre ainsi, sous son crayon, dans une même feuille, des motifs d'une simplicité absolument brabançonne, mêlés à des entassements de rochers d'un aspect très pittoresque, mais où le dédain des choses convenues ne s'affirme encore qu'avec réserve. Que notre peintre ait traversé l'Italie d'outre en outre, la preuve irrécusable en est fournie par une vue du détroit de Messine, *Freti siculi, sive Mamertini el Faro di Messina optica delineatio* (1), grandiose ensemble de la rade, animée de galères et de brigantins, embarcations rendues avec une précision de détail où se révèle la main d'un dessinateur consommé, en même temps que la compétence d'un homme dès longtemps familiarisé, par son séjour à Anvers, avec le spectacle des choses maritimes. Nous avons ici, en quelque sorte, la mise en action des navires que Jérôme Cock, l'éditeur de la planche, devait faire graver isolément par Frans Huys (2), d'après les dessins de Breughel, et dont les géographes ne devaient point tarder à faire un constant emploi pour l'embellissement de leurs cartes. La plupart des navires que l'on rencontre dans les atlas d'Ortelius sont empruntés à Breughel. Au surplus, ce sont des documents de première importance pour l'histoire de l'architecture navale.

Il faut dire pourtant que si Breughel se complait à tirer

(1) La *Vue de Messine*, de Breughel, fut utilisée par Georges Hoefnagel pour ses *Civitates orbis terrarum*. On y lit cette note : *Repertum inter studia autographa Petri Brueglij Pictoris nostri seculi eximii. Ab ips omet delineatum communicavit Georgius Houfnagelius. Anno 1617*.

(2) Né à Anvers en 1522, mort dans la même ville en 1562.

pour ses œuvres un large parti des perspectives fluviales, il semble d'abord impressionné, pendant ses voyages, par le spectacle imposant que lui procure la traversée des Alpes. Mariette affirme que certains de ses paysages ne seraient point désavoués par le Titien. On est à l'aise sous l'égide d'un pareil patronage, pour affirmer que pas un autre peintre n'a traduit avec un sentiment plus profond de sa majestueuse grandeur l'aspect des sites montagneux.

Jérôme Cock fit graver sous les yeux et sous la direction de Breughel, tout un ensemble de vues des Alpes en les décorant de titres qui sont de purs prétextes.

La figure n'y est en réalité qu'un incident, alors même qu'il s'agit de quelque épisode tiré de la Bible ou de la légende sacrée. Les disciples d'Emmaüs sont des pèlerins ordinaires, vus dans l'éloignement, ayant le bourdon, la calebasse et les coquilles de rigueur. Saint Jérôme *in deserto* a l'apparence de quelque vieux bûcheron fendant du bois au bord de la route. Mais quelle splendeur de paysage, quelle majesté de ligne, quel sentiment exquis des convenances pittoresques !

Les masses rocheuses vont, d'assise en assise, plonger dans la nue leur cime altière. De leurs crevasses profondes jaillissent les cours d'eau, tandis qu'à leur pied, semés d'îlots verdoyants, serpentent les larges fleuves dont la nappe lumineuse va se confondre au loin avec la mer. Qu'on sème dans cet ensemble les châteaux forts perchés comme des nids d'aigles sur les sommets inaccessibles, les ponts de rochers, les fabriques les plus diverses, le tout encadré d'arbres à la rigide silhouette, et l'on sera contraint de reconnaître que la mise en scène atteint ici un étrange degré de puissance expressive.

Les contemporains du maître ne s'y trompèrent point, du reste. Ils se plaisaient à proclamer que Breughel avait, en passant, englouti les Alpes pour les vomir au retour en

ses dessins surprenants de sincérité. L'image n'est pas d'un goût bien délicat, mais frappante par sa brutalité même.

S'il nous était permis de hasarder une supposition, nous désignerions le Tyrol comme ayant surtout fourni à Breughel les sites dont il tire si bon parti. Souvenons-nous aussi que c'est de la même contrée que, le plus souvent, les maîtres allemands du XVI[e] siècle ont tiré leurs motifs, et quiconque a traversé le Brenner sent, à la vue des paysages de Breughel, se réveiller d'impressionnants souvenirs.

Venu par la France, l'artiste aurait donc traversé l'Allemagne au retour, et le parti qu'on tire des millésimes inscrits sur des estampes où figure son nom, pour déterminer la date de sa présence à l'étranger, amène l'observation nouvelle qu'une vue d'Anvers, celle même dont une reproduction accompagne le présent article, est datée de 1553.

La consciencieuse représentation du fossé de la porte Saint-Georges, avec ses patineurs, prend donc place au nombre des œuvres les plus anciennes du maître, car elle date de l'hiver de 1553.

Ici, pour la première fois, se révèle le Breughel de la tradition, l'humoristique interprète des mœurs locales.

Gravée par Frans Huys, et publiée d'abord par Jérôme Cock, l'estampe, dans un premier état, est dépourvue de toute inscription, aussi de toute mention de date.

S'il nous faut déplorer ici la disparition du pittoresque ensemble représenté par le peintre, nous pouvons nous porter garant de la fidélité de sa traduction. La porte Saint-Georges ou Porte impériale, érigée sous Charles-Quint et traversée d'abord par le monarque en personne, *primus mortalium ingressus,* disait une inscription commémorative, étant l'œuvre d'un architecte italien, Donato Boni Pellizuoli. Elle datait de la veille, à l'époque où

Breughel la donnait comme fond de son tableau, et jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'en 1866, elle garda ses colonnes d'Hercules, ses lions affrontés de sa fière devise impériale : *Plus outre*. Chaque hiver voyait revenir autour de ses assises le flot de patineurs et de curieux. Ils sont nombreux les Anversois qui se souviennent de s'être accoudés à cette même rampe, — elle ne disparut qu'avec la porte elle-même, — où, dans l'œuvre de Breughel, se pressent leurs ancêtres, témoins des mêmes épisodes qui égayèrent leur propre enfance. S'il en faut juger par de nombreuses réimpressions, la planche eut un succès durable. Un de ses derniers éditeurs, T. Galle, entreprit de la rajeunir par l'adjonction de ce titre philosophique : *La Lubricité de la vie humaine.*

Observateur profond, humoriste intarissable, Breughel n'est homme à reculer devant aucun des détails que comporte un sujet. De son temps, comme aujourd'hui encore, à la différence de ce qui se pratique en Hollande, l'exercice du patin était pour les Flamands pur prétexte à amusements. A Anvers, on faisait sur la glace des fossés le tour de l'enceinte dont les talus fournissaient un amphithéâtre de premier ordre aux spectateurs plus avides encore des incidents de la journée que d'applaudir à l'adresse des plus agiles. La diversité des costumes se joint à tout le reste pour donner au tableau sa véritable signification.

Toutes les classes de la société se confondent dans leurs ébats. La femme du peuple, embéguinée dans sa huque, s'aventure imprudemment sur la nappe glissante où ses faux pas vont donner une énorme joie aux méchantes commères assemblées sur la berge. Entre les patineurs aguerris, bon nombre de mariniers à la culotte flottante, des Hollandais déjà proclamés les rois du patin. Point de fumeurs, cela va de soi, le tabac n'ayant été importé que quelques années plus tard.

Au surplus, le patinage lui-même était d'introduction récente, puisqu'on disait encore patin « de Hollande ». Vers la fin du XVIe siècle, Philippe II, bien qu'il fût le souverain des Pays-Bas, vit avec surprise un patineur flamand s'exercer sur les rivières de la maison royale, *la Casa del Campo*. La chose est relatée dans un écrit de 1587, et nous en tenons le récit du patineur lui-même, un Anversois du nom de Jehan Lhermitte, qui dut à l'aventure d'être un jour le précepteur de Philippe III. A quoi peut tenir la célébrité !

« Sa Majesté, ses Altezes, toutes ses dames et gentilshommes s'y estaient merveilleusement récréez », dit notre auteur. « A plusieurs sembloi cecy plustost enchantement que d'autres choses et croy fermement qu'aucuns idiots, gens de peu d'expérience des choses du monde, demeuroient en ceste opinion, estant vray, selon me fust raconté alors, que passé quelques ans, dèz que les Flamengs commençoient à hanter l'Espaigne, un Flameng fust jecté en prison, pour un semblable cas advenu à Valladolid et point sitost relaché d'icelle, tant que ceux de la Sainte-Inquisition s'en estoient meurement informez, pour donner satisfaction au peuple qui grandement s'en estoit scandalisé (1). »

Revenons à notre estampe. Si sa date est précise, elle prend le pas dans l'œuvre de Breughel, sur les nombreuses compositions où se montre avec le plus d'évidence la tournure de son esprit.

Mais pour cela même que Breughel est l'homme de son temps, il ne renonce pas au droit d'interpréter les sujets

---

(1) Le précieux manuscrit, intitulé *Le Passe-Temps de Jehan Lhermitte*, a passé de la bibliothèque de sir Thomas Philipps sur les rayons de la Bibliothèque royale de Bruxelles. La Société des Bibliophiles d'Anvers en a entrepris la publication par les soins de M. Ruelens. Notre savant confrère en a fourni un résumé extrêmement intéressant à l'Académie d'archéologie. Nous y puisons l'extrait qu'on vient de lire.

religieux. Il les interprète à sa façon et, mieux que partout ailleurs peut-être, y affirme ses tendances, sans compter que bien mieux aussi qu'ailleurs nous allons saisir par là les limites qui le séparent des confrères plus spécialement adonnés à la production de sujets de la même espèce.

Se rappelle-t-on Paul Véronèse cité à comparaître devant le saint-office pour avoir introduit dans un tableau de la *Cène* des personnages jugés superflus et des accessoires qualifiés d'irrévérencieux, et revendiquant pour les peintres, comme pour les poètes et les fous, le droit de prendre des licences pour ajouter à l'expression d'une donnée. Nous ignorons si jamais les créations de Breughel soulevèrent les censures ecclésiastiques. Serait-ce de lui, par hasard, qu'il est fait mention dans l'interrogatoire de l'illustre maître vénitien : « N'ignorez-vous pas qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie ils ont coutume, avec leurs peintures pleines de niaiseries, de tourner en ridicule les choses de la sainte Église ? »

Il est certain que dans les Pays-Bas une très grande latitude était laissée aux artistes, et c'est, ma foi, bien heureux pour nous, car s'il fallait expurger tous les tableaux flamands où interviennent des naïvetés, nous serions privés d'un nombre considérable de pages de Breughel dans lesquelles des scènes de l'Évangile sont, il faut bien le dire, étrangement accommodées aux prédilections de l'artiste. Nous en verrons plus d'une.

Voici, pour commencer, la *Mort de la Vierge,* qu'il est bien permis de mentionner comme une des scènes religieuses les plus développées du maître. Le tableau appartint à Abraham Ortelius et devait avoir de très nombreux admirateurs, puisque l'illustre savant le fit graver par Philippe Galle le vieux : *Sibi et amicis fieri curabat.* Est-ce le même que posséda Rubens et qui se trouve indiqué au n° 193 de son catalogue, sous le titre : *Le*

Trépas de Notre-Dame en blanc et noir? Nous ne saurions le dire ([1]).

L'heure dernière de la mère du Christ est venue. Un prélat, suivi du porte-croix et accompagné d'un moine sonnant le glas funèbre, s'approche du lit de la mourante et lui met en main le cierge bénit. Conformément au texte de la Légende dorée, les apôtres, miraculeusement transportés au chevet de la Vierge, sont là, prosternés en prière. Saint Jean seul, premier arrivé, s'est retiré dans un coin et s'absorbe dans une douleur admirablement traduite.

Le peintre a évidemment pensé que sa scène ne serait complète qu'à la condition d'être environnée de tous les accessoires qu'elle comporte. Aussi ne néglige-t-il aucun détail dans la vaste pièce qui sert de théâtre à son épisode. A l'avant-plan, une table où se confondent les médicaments et les restes d'un repas. Non loin du lit, les pantoufles de la défunte; le chat familier s'est pelotonné près de l'âtre où flambe un grand feu. Au-dessus du manteau de la haute cheminée une figurine de saint Jacques. Plus loin une crédence garnie de deux cierges et surmontée d'un triptyque.

Qu'on s'en souvienne, « dans le nord, même lorsqu'on la représente glorieuse, la Madone a toujours quelque chose qui rappelle la femme et la ménagère, bien plus que la reine des cieux. Elle ne descend pas de là-haut, rayonnante et idéale, elle y monte après avoir bien rempli sa mission terrestre ([2]) ».

Que, malgré la gravité fréquente de ses sujets, Breughel justifie assez largement l'épithète de « drôle » qu'on accole à son nom, nous ne songeons pas à le contester. Dans des

---

([1]) M. Éd. Fétis, à Bruxelles, possède un tableau entièrement semblable à l'estampe de Philippe Galle, mais il n'est point en blanc et noir.

([2]) MÉNARD, *Entretiens sur la peinture.*

compositions nombreuses, on pourra le voir usant de la fantaisie jusqu'à en abuser, permettre à son imagination de planer dans les sphères de l'incohérence, au point de laisser croire que le choix d'une donnée se subordonne pour lui au moyen d'y pouvoir introduire la note grotesque. Tel, pourtant, n'est point le cas, et, à notre époque, légitimement fière d'avoir remis en honneur des maîtres tels que Frans Hals, Adrien Brouwer et Rembrandt, il sied de voir en Pierre Breughel une personnalité artistique très supérieure à la simple préoccupation du drôle ou même de l'imprévu.

Jérôme Cock a contribué pour une part considérable à la popularité de Breughel. Malheureusement, il a contribué aussi devant l'histoire à égarer les jugements sur la vraie signification de ce peintre extraordinaire. Les planches sorties de la boutique des *Quatre-Vents* ne reproduisent point des tableaux, mais toujours des dessins, dessins précieux, à la vérité, créés expressément pour elles. Tracés à la plume avec infiniment de finesse, — Van Mander avait loué chez Breughel son adresse à ce genre de travail, — ces modèles, à peine relevés d'ombre, se défigurent considérablement sous la main des graveurs, plus soucieux, faut-il croire, d'en traduire l'effet que d'en rendre le juste caractère.

La circonstance serait secondaire si, par malheur, au cours des siècles, sur le fond premier d'une imagerie très répandue, n'était venu s'édifier un Breughel en quelque sorte imaginaire, solidaire, devant l'histoire et devant les hommes de goût, de tous les écarts de faussaires sans scrupule, dont l'audacieuse entreprise ne connaît pour limite que leur propre insuffisance.

Mais cette insuffisance, encore faut-il qu'on la constate, chose facile, attendu que les Breughel authentiques, rares de tout temps, se sont immobilisés dans deux ou trois Galeries passablement excentriques, dont la visite n'est

point habituelle. Sans porter atteinte à aucune susceptibilité, on peut établir en principe que nombre de connaisseurs excellents ont des notions très vagues sur les procédés d'un des peintres les plus exquis que soit en état de produire l'école flamande.

Il importait de faire cette réserve avant de diriger l'attention très particulière du lecteur vers les estampes mises au jour par le burin des collaborateurs de Jérôme Cock.

Indiscutablement authentiques en ce qui concerne l'origine, ces planches offrent encore avec l'intérêt spécial de nous rapprocher des débuts du maître, un aperçu de ses premières tendances, caractérisées par un ordre de recherches abandonné après un temps relativement court, pour être plus tard exploité, non sans honneur, par le deuxième Pierre Breughel, celui que l'histoire connaît sous le nom de Breughel d'Enfer.

Dans l'œuvre de Pierre le vieux, la fantasmagorie n'est, à proprement parler, qu'un incident. Les contemporains du maître, Lampsonius et Guichardin en tête, ne manquent pas d'y voir le souvenir de Jérôme Bosch, assurément très supérieur à Breughel dans cette branche spéciale, et que Renouvier, l'un des appréciateurs les plus délicats des choses d'art qu'ait possédés la France, signale comme une des plus brillantes étoiles de la riche constellation de Bruges.

Apparente déjà dans la *Tentation de saint Antoine* de Martin Schoengauer, prise pour modèle par Michel-Ange dans son enfance, si l'on en croit Vasari, la tendance au fantastique grandit sous le pinceau de Jérôme Bosch au point d'acquérir la valeur d'un genre spécial. Une fois ouverte, la veine continuera d'être exploitée par un groupe d'artistes plus nombreux qu'on ne suppose et dont, encore une fois, les œuvres seront indifféremment imputées à Jérôme Bosch ou à Breughel. Où sont aujourd'hui, par exemple, les œuvres de Jean Mandyn, le maître de

Spranger, un peintre dont les diableries étaient célèbres encore au XVIIe siècle?

Vouloir attribuer un sens précis aux conceptions de ce genre, nous paraît une entreprise sans issue. On ne cherche point à coordonner les hallucinations du délire. Pour Renouvier, les maîtres drôles sont, à leur manière, des gueux qui exploitent la gueuserie dont les conseillers de Marguerite de Parme avaient voulu flétrir les confédérés flamands et dont ils se glorifièrent.

C'est un point subtil. Pour ce qui concerne Jérôme Bosch, l'explication ne peut tenir, par la simple raison que ce curieux artiste avait cessé de vivre depuis un demi-siècle à l'époque des événements que rappelle le savant iconographe de Montpellier. S'applique-t-elle davantage à Breughel, à ses contemporains? Nous en doutons.

C'est que la démonologie, en effet, n'est pas un produit du XVIe siècle. Elle remonte infiniment plus haut et ne s'éteint pas avec lui, car elle a persisté jusque dans les temps modernes.

Prenant corps sous le pinceau de Jérôme Bosch et le crayon de Pierre Breughel, elle revêt parfois une forme un peu narquoise. Mais cette note, ne la retrouve-t-on pas des mieux accentuées dans ces sculptures du moyen âge dont s'occupait récemment M. de Lasteyrie à l'Académie des inscriptions, n'est-elle pas frappante aussi dans certains passages de Dante et dans nombre de poèmes du XVe siècle?

Quand Benvenuto Cellini rapporte les conjurations auxquelles se livrait son ami le prêtre nécromant, il avoue ses terreurs et celles de ses camarades au cours de l'opération, ce qui ne l'empêche pas de parler sur un ton plaisant de divers épisodes de la séance.

A la lueur du foyer dont la flamme s'alimentait de drogues fétides, le Colysée se remplissait de légions d'esprits infernaux, et l'enfant qui était sous le talisman tenu par l'artiste poussait des cris d'épouvante, assurant

qu'il voyait un million d'hommes terribles et menaçants et quatre géants énormes, armés de pied en cap, prêts à pénétrer dans le cercle magique.

On avouera qu'avec l'aide de pareils récits un peintre n'avait pas besoin d'être doué d'une extraordinaire imagination pour tracer les plus folles images. Chez Breughel, de même que chez ses devanciers, Jérôme Bosch et ce Pierre Huys, dont notre ami Paul Mantz possède certaine *Tentation de saint Antoine* absolument remarquable, datée de 1547, les apparitions de monstres et de démons ne se présentent comme un genre, que précisément parce qu'elles s'accordent avec un courant d'idées dont leur époque eut le monopole.

Nous avouons cependant que chez Breughel le terrible revêt des formes assez radoucies. On a pu lui reprocher, à propos de certaines scènes bibliques, de faire dégénérer le drame en comédie. Le reproche nous semble peu fondé, et nous le prouverons. Une chose est plus certaine, c'est que, sous son pinceau, la comédie s'élève rarement jusqu'au drame.

Qu'il soit bien entendu qu'en écrivant ces lignes nous écartons de l'œuvre de Breughel les terribles *Triomphes de la Mort,* conservés en Espagne et au palais Lichtenstein à Vienne, tableaux épouvantables, attribués parfois aussi à Jérôme Bosch, où la Mort vient, au milieu d'une fête, cueillir ses victimes et les chasser vers les antres infernaux figurés par d'immenses souricières. Nous ne disons point que notre artiste eût à désavouer de pareilles créations, certainement remarquables à plus d'un point de vue, mais, enfin, sa finesse d'observation se manifeste sous d'autres formes, et l'on doit plutôt songer au fils qu'au père dans les œuvres de cette espèce (1).

---

(1) M. Woermann, dans son *Histoire sur la peinture,* signale un *Triomphe de la Mort,* de Breughel d'Enfer, avec la signature du maître, au Musée de Gratz.

Que de monstres rassemblés dans la *Descente aux limbes* [1], dans le *Jugement dernier,* dans la *Tentation de saint Antoine* ou la *Dispute de saint Jacques et d'Hermogène,* fussent d'une bien réjouissante compagnie pour les amis de la tranquillité, nous ne le soutenons pas. Avouons pourtant que ce sont à peine des connaissances à faire pour qui connaît les œuvres de Jérôme Bosch, que ces crapauds gigantesques à queue de basilic, ces volailles plumées et toujours ambulantes, ces tortues à tête de porc-épic et autres fantaisies du même genre. Dans la *Vision de saint Jacques,* le rôle principal de la scène est tenu par une troupe d'acrobates et de montreurs de bêtes, représentation dont les organisateurs ont poussé la complaisance jusqu'à afficher le programme.

Et ici même l'artiste se rapproche de la réalité en quelque mesure, car il n'était point rare de voir les acrobates et les jongleurs appelés dans certaines fêtes à représenter l'enfer. Un spectacle analogue fut organisé à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marguerite de Valois.

Les sujets de Breughel, nous en avons la preuve fréquente, étaient en quelque sorte consacrés par la tradition. Son *Mercier endormi et pillé par les singes* est un sujet déjà mentionné par Van Mander, comme traité par Henri de Bles, et le tableau de ce maître existe, en effet, au Musée de Dresde.

Au gré de certaines personnes, assure Van Mander, les singes étaient les adhérents de Luther dévoilant les sources des revenus du pape, interprétation que réfute d'ailleurs le consciencieux historien.

Et, en effet, comme l'observe M. Helbig dans son *Histoire de la peinture au pays de Liége,* le sujet est mentionné déjà sous Charles le Téméraire comme repré-

---

[1] L'admirable dessin de cette composition existe à l'*Albertina* de Vienne.

senté à la Cour de ce prince, un demi-siècle auparavant.

La diablerie ne répugne certes point à Breughel, mais il entend la faire servir à autre chose qu'au vain plaisir d'exciter notre surprise ou notre terreur. Sous ce rapport, il diffère sensiblement de Jérôme Bosch, bien que, sans doute le souvenir de ce maître reste apparent dans presque toute son œuvre. Quant à la drôlerie proprement dite, les formes qu'elle revêt sous son crayon peuvent être envisagées comme des créations absolues, et faites pour obtenir un succès durable.

Voici, par exemple, la *Lutte des tirelires et des coffres-forts,* mêlée terrible, qui met aux prises la petite épargne avec le gros avoir. Les ennemis s'attaquent avec acharnement, et de leurs blessures s'écoulent à flots les écus. Les coffres-forts s'enrichiront peut-être de la dépouille des tirelires éventrées; les escarcelles venues au secours de celles-ci engloutiront peut-être une partie du trop-plein des foudres défoncés. « Il n'y aurait point de fortune », dit la légende, « s'il n'y avait de l'argent à voler, donc nous arborons le grappin ! »

Et ce n'est point encore cette même idée d'opposition du faible au puissant que nous voyons se traduire dans le beau dessin de la *Baleine,* un des plus précieux de la collection Albertina à Vienne. *Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca.* « Regarde, dit à son fils un père témoin du phénomène, il y a longtemps que je le savais, toujours les petits poissons seront la proie des grands. » La baleine, en effet, est là, éventrée, ses flancs ouverts livrant passage à une multitude de poissons plus petits, à la fois dévorants et dévorés [1]. Ajoutons, pour être précis, que certains sont pourvus de jambes humaines.

La même pensée se retrouve sous une forme nouvelle

---

[1] Il existe de cette image des épreuves avec le nom de Bosch.

et plus tangible dans les deux fameuses planches de la *Cuisine grasse* et de la *Cuisine maigre,* peut-être les mieux connues d'entre les œuvres de Breughel ([1]).

D'une part, d'énormes convives, faisant plier les sièges sous le poids de leur graisse, les tables sous le fardeau de leurs victuailles, gorgeant après eux-mêmes, jusqu'à les faire crever, leurs chats et leurs chiens, pour jeter dehors un pauvre hère qui demande sa part du festin. De l'autre, une assemblée de misérables efflanqués, allongeant tous ensemble leurs bras amaigris vers un plat de moules; où la mère, sans lait, nourrit son enfant d'un peu d'eau, où la chienne elle-même n'offre à ses petits que des mamelles taries. Ce ne sont point là des spectacles aussi drôles que le surnom de l'artiste tendrait à le faire croire.

Nous est-il défendu de supposer que cette imagerie, sous des dehors plaisants, cache des visées plus hautes que le simple amusement des badauds?

Considérons, par exemple, cette composition originale entre toutes, de l'*Ane écolier,* âne toujours, alors même que son éducation se ferait à Paris :

Parisios stolidum si quis transmittat aselium
Si hic est asinus non erit illic equus.

Et cette grandiose composition de l'alchimiste, égaré par les jargons de quelque prétendu savant, jetant au creuset jusqu'à la dernière pièce tirée de l'escarcelle de sa femme pour prendre ensuite, avec toute sa famille, le chemin de l'hôpital ([2]). Il ne nous était pas interdit, on le voit, de mêler le souvenir de Hogarth à cette étude de Breughel.

([1]) Reproduction dans la *Gazette,* 2e période, t. XVI, pp. 465 et 469.

([2]) Le Musée de Francfort possède un admirable tableau de Jean Steen, où une femme se dépouille en pleurant des joyaux que son mari s'apprête à sacrifier à la recherche de la pierre philosophale.

En somme, imagerie non seulement récréative, mais faite, par sa rudesse même, pour être comprise de tous. La sorcellerie, la soif du gain, l'abus de la force, la vaine science seront tour à tour l'objet de sa satire. *Castigat ridendo*.

Datée de 1558, la série fameuse des vertus et des vices revêt des formes plus fantastiques. Pour ce qui concerne les péchés capitaux, le but de l'artiste est pleinement défini. Le vice dénature et dégrade. La paresse inspire les mauvaises pensées, la colère provoque les luttes et les massacres, l'ivrognerie et la gourmandise mènent à l'oubli des choses saintes, l'homme devient un monstre, la luxure empeste, et ainsi de suite.

Tout cela n'est pas bien nouveau, si peu nouveau même, qu'il semble que le crayon de Breughel a pour mission d'illustrer la *Grande diablerie* d'Éloy d'Amerval, si populaire au XV[e] siècle et republiée encore au XVI[e] ([1]).

Pour caractériser les *Vertus cardinales*, l'artiste aborde heureusement des scènes de la vie réelle, fournissant ainsi des aperçus extrêmement curieux de la physionomie populaire de son temps. La Foi, par exemple, sera l'accomplissement des cérémonies de l'Église, dans ses détails les plus rigoureux. On voit entre autres célébrer un mariage, où un joueur de tambour est placé tout contre l'autel. L'Espérance est invoquée sous les formes les plus diverses. Elle soutient le naufragé, stimule le travailleur, console le prisonnier. La Charité, c'est l'accomplissement des œuvres de miséricorde. Il y a là des groupes saisissants, celui, par exemple, où il s'agit de vêtir les nus et de nourrir les affamés. Des malheureux se jetant sur le pain, y mordant à belles dents, avant même que leurs mains aient pu le saisir.

La Justice nous permettra d'assister à l'audience d'une

([1]) M. Georges Hurtrel en a donné une édition illustrée en 1884.

cour criminelle, avec son interrogatoire suivi de la question de l'eau ou du feu, enfin de tous les genres de supplices usités : l'estrapade, la roue, le bûcher, la hart et le glaive.

Sans pousser jusqu'au bout l'analyse de toutes ces scènes, disons un mot des formes charmantes que trouve l'artiste pour illustrer la Prudence. Tandis que la maison se répare, on y emmagasine le combustible à la veille de la dure saison ; on sale le porc, on éteint les derniers feux du foyer. Enfin le malade, non sans avoir recouru aux soins du médecin, fait son testament et se confesse.

A bien des égards, les compositions ultérieures de Breughel sont en germe dans ces images, dont plus d'un détail reparaît dans ses tableaux pour se développer et s'approfondir, comme, par exemple, les apprêts de l'exécution de la *Justice* se retrouveront dans le *Portement de la Croix*, du Musée du Belvédère.

Il faut le retenir, cependant, les estampes gravées d'après Breughel, précieuses à tant de titres, font à peine deviner la haute importance du maître, envisagé comme peintre. Le merveilleux talent d'observation qui préside à ses études, sa science du dessin, sa prodigieuse entente de la mise en scène réclament, pour s'exprimer entièrement, l'intervention du pinceau.

Maître toujours de ses procédés, Breughel excelle dans la détrempe, sans cesser pourtant de donner des preuves de sa valeur comme coloriste, quand il a recours à la peinture à l'huile. Il n'a point non plus de préférence en ce qui concerne les dimensions de ses figures. On peut citer de sa main des œuvres qui le cèdent à peine en délicatesse à des miniatures, d'autres, comme les *Aveugles*, du Musée de Naples, dont le style à la fois simple et grand s'adapterait le mieux du monde à la peinture murale (1). En dehors de ce tableau exceptionnel, sur le

---

(1) Voir l'eau-forte de M. Gulpis, que nous avons publiée précédemment, d'après ce tableau, t. III, 3e période, p. 374.

mérite duquel nous revenons, c'est dans les Musées de Vienne que sont rassemblées les principales œuvres authentiques du vieux Breughel.

Héréditaire chez les descendants de Charles-Quint, l'amour des arts se traduisit chez les archiducs d'Autriche, successivement gouverneurs des Pays-Bas, par une singulière ardeur à enrichir les collections impériales des œuvres des principaux peintres flamands. Ernest, pendant la seule année de son séjour à Bruxelles, où reposent encore ses cendres, fut l'acquéreur des meilleures toiles de Breughel. C'est par lui que le Belvédère est entré en possession de la *Conversion de saint Paul* (1), du *Portement de la Croix*, des *Plaisirs de l'enfance*.

Léopold-Guillaume, à son tour, dans la superbe galerie que lui forma David Teniers, eut plusieurs Breughel notables. Le contingent des peintures du maître que peut mettre en ligne le Musée du Belvédère, s'élève à une vingtaine. Chiffre exceptionnel et fait pour expliquer l'absence d'autres œuvres dans la plupart des collections européennes.

S'il y a lieu de se féliciter que l'administration des princes autrichiens ait valu aux principales productions de Breughel un asile à la fois durable et distingué, on s'étonne pourtant, en songeant aux prétendus dédains de Louis XIV pour les « magots » de Teniers, de cette faveur accordée à un ordre de créations où l'amour de la vérité s'affirme sous une forme parfois assez brutale. Rien de plus naturel, en revanche, que de rencontrer Rubens parmi les plus chaleureux appréciateurs d'un confrère dont la sincé-

---

(1) Ce splendide tableau fut payé, ainsi qu'il résulte des comptes encore existants aux Archives de Belgique à Bruxelles, 320 florins, en 1594. C'est un chiffre relativement énorme. Portée au catalogue du Belvédère, l'œuvre ne sera exposée que dans les nouveaux locaux. Il était récemment encore à Prague, où Woltmann le décrivit.

rité d'accent avait de si étroites affinités avec la franchise de son propre tempérament.

Non seulement l'illustre Anversois, pour qui le fils de Breughel fut autant un ami qu'un collaborateur, avait tenu à enrichir sa galerie d'un ensemble important des œuvres de son génial devancier, mais le catalogue de cette même galerie nous fait connaître que lui-même avait cru pouvoir prendre pour modèle un dessin du vieux Breughel, un *Combat de paysans,* nécessairement la composition grandiose dont Vosterman nous a laissé l'estampe magistrale, dédiée à Jean Breughel de Velours, *Petri Bruegelii sui temporis Appellis filius.*

C'est à Vosterman aussi, après un mûr examen, que paraît devoir être attribuée la gravure de la tête du *Bailleur* (ne point lire « balayeur », comme le licencié Michel) [1], d'un si prodigieux accent de réalité, dont Rubens possédait également la peinture, aujourd'hui disparue. Observons, en passant, que cette face de bailleur aurait pu être destinée, à l'origine, à servir d'enseigne à quelque droguiste anversois, selon l'usage fréquent.

Quant au *Combat de Turcs et de Chrétiens,* porté également au catalogue de Rubens, tout permet de croire qu'il s'agit d'une petite peinture extraordinairement détaillée dont la date semble devoir être 1563, actuellement exposée au Belvédère. Elle représente, en réalité, la défaite des Israélites par les Philistins et la mort de Saül.

Outre la *Mort de la Vierge,* grisaille déjà mentionnée, Rubens possédait du vieux Breughel, une *Fuite en Égypte,* le *Mont Saint-Godard* (sic), la *Tentation du Christ,* de *Petits bateaux,* peints en détrempe, un *Paysage « avec feu »,* traité par le même procédé; enfin une série de quatre têtes de paysans, dont deux, si nos souvenirs sont

---

(1) *Histoire de la vie de Rubens.* Bruxelles, 1781.

fidèles, étaient dans la Galerie de Lichtenstein à Vienne, avant les derniers remaniements.

Le lecteur ne doit point ignorer que le riche ensemble de peintures, si libéralement exposé au public au Palais de la Rossau, a subi de très notables modifications au cours des dernières années. De 1,451 qu'il était en 1873, le nombre des œuvres portées au catalogue est descendu à 839. A ce chiffre s'ajoutent, il est vrai, un certain nombre de toiles non cataloguées, nouvelles, en partie, comme le beau portrait de Quentin Matsys acquis à la vente Secretan.

Nous n'en sommes pas moins réduit à citer pour mémoire, et d'après des notes un peu lointaines, des œuvres de Breughel qu'il eût fallu contrôler, et parmi lesquelles figure une suite des *Saisons,* comprenant la scène rustique d'un si pénétrant effet, par laquelle le maître caractérise l'*Été.*

Notre estampe permettra du moins au lecteur d'apprécier combien l'incomparable sincérité de l'artiste prête d'éloquence à sa traduction des scènes agrestes et environne de poésie les épisodes les plus intimes de la vie réelle (1).

La critique ne méconnaît point en Breughel un peintre à l'imagination féconde, non plus qu'elle ne lui refuse les qualités d'un observateur pénétrant. Est-ce à dire qu'elle lui tienne compte dans une mesure équitable de la somme des qualités auxquelles, n'hésitons pas à le croire, il devrait d'occuper une place première parmi les peintres de son temps, n'était la rareté de ses œuvres? Nous ne le croyons pas.

Sans doute, son champ d'investigation n'est point des

(1) Il n'est pas superflu d'ajouter que le Musée de Parme possède une répétition de ce tableau des *Moissonneurs,* répétition qui n'est point mauvaise.

plus vastes; son ambition aussi a des bornes modestes. Elle se limite à la connaissance des hommes et des choses les plus proches. Mais combien cette circonstance ajoute à la profondeur de l'étude des réalités ambiantes, seconde l'effort du maître dans sa poursuite de la vérité !

Et ceci, qu'on le remarque, n'est pas une simple hypothèse déduite de l'aspect de ses œuvres. Nous le savons — et l'histoire est peu prodigue d'informations de cette espèce. Breughel avait recours aux moyens d'investigation les plus originaux. On le voyait en compagnie d'un négociant anversois du nom de Franckert, homme jovial autant qu'amateur éclairé, brave cœur, ajoute Van Mander, courir les foires, déguisé en marchand et débattre quelque marché de bétail. On le voyait encore se mêler aux plaisirs bruyants de la kermesse ou, à l'occasion de quelque noce compagnarde, à la faveur d'une parenté imaginaire avec l'un des conjoints, conquérir par un cadeau le droit d'assister à la fête, trouvant ainsi les plus précieux éléments d'information sur la vie rustique.

Tout cela, sans doute, est bien particulier, bien flamand surtout, mais extraordinairement fécond en éléments pittoresques. Brouwer, Teniers, Ostade et Jean Steen ont puisé aux mêmes sources, et nous les voyons à travers l'histoire paraître comme autant de témoins pour répondre de la bonne foi de leur ancêtre.

Observons, au surplus, qu'une kermesse flamande n'est pas simplement, comme on pourrait le croire à la vue des tableaux de Teniers, un prétexte à réjouissances plus ou moins tapageuses. D'abord c'est la fête de quelque patron vénéré, se célébrant avec un cérémonial auquel la religion prête son prestige. On voit alors des processions, des pèlerinages, des spectacles en plein vent, dont le programme et les détails sont minutieusement réglés par la tradition. Saint Georges combat le dragon, David triomphe de Goliath. Il y a naturellement aussi des joutes de toute

espèce, des tirs à l'arc, à la perche ou au berceau, des concours de jeux de quilles, des exercices de force et d'adresse et, comme de juste, des ripailles et des danses.

Avec cela, si la fête est pour les familles un jour de réunion en quelque sorte obligatoire, elle est aussi le rendez-vous des gueux, des mendiants, des paralytiques, des aveugles et des culs-de-jatte, grouillant par les chemins, excitant par leurs clameurs et le spectacle de leurs misères la pitié des passants. Puis encore c'est la foule recueillie des malades et des affligés accourant pleine de foi dans les vertus curatives de quelque piscine vénérée ou dans la miraculeuse intervention du grand saint auquel s'allument ces cierges bénis.

A cette source féconde, Breughel puise le motif de quantité de scènes plaisantes ou sérieuses, mais toujours de la plus saisissante vérité. La *Danse des fous* est évidemment la réminiscence de quelque parade foraine, et c'est encore un souvenir de kermesse que sa *Danse des épileptiques* dont le magistral dessin fait partie de la collection Albertine à Vienne [1].

C'est au texte même dont Hondius accompagne les planches qu'il tire de cette composition, que nous devons d'être informés du véritable sujet de cet étrange épisode. Il ne s'agit point ici, comme l'ont cru divers amateurs, de la procession dansante d'Echternach, bien moins encore de femmes ivres. C'est aux portes de Bruxelles que Breughel a cueilli son sujet, sujet d'ailleurs fort proche de celui que suppose M. Charcot et qu'il décrit d'une manière frappante dans son précieux ouvrage, *Les Démoniaques dans l'art*.

« Parmi les pèlerins », dit le savant auteur, « les uns épileptiques ou atteints de diverses maladies nerveuses,

---

[1] Ce dessin a été reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1872, p. 523.

dansent pour leur propre compte, les autres (il s'agit de la procession d'Echternach) dansent pour obtenir la guérison de leurs parents, de leurs amis, voire même de leurs bestiaux.

» Il n'est pas rare — et ici l'analogie avec nos dessins devient frappante — de voir de pauvres diables pris tout à coup, au milieu de la procession, d'une crise épileptique et qu'on est obligé d'emporter. Quelques-uns même de ces malades ne peuvent assister à la cérémonie, venus la veille de très loin, et, exténués de fatigue, on les voit couchés au coin des rues, incapables de marcher, quelques-uns en proie aux crises de leur mal. »

Le texte des gravures de Breughel n'est pas moins explicite. On va s'en convaincre par la traduction suivante. Elle a tout l'air d'un programme.

« Représentation de la manière dont les pèlerins doivent danser le jour de la Saint-Jean, à Meulebeke, près Bruxelles [1]. On doit leur faire traverser le pont, soit en dansant, soit par la contrainte, comme on le voit ci-après. On assure qu'ils sont alors, pour une année entière, délivrés de leur mal épileptique.

» Les joueurs de musette prennent la tête du cortège; viennent ensuite les pèlerins, conduits par de robustes gars et marchant fort contre leur gré. On en voit qui versent des larmes, d'autres poussent des cris. Arrivés en vue du pont, ils se rebellent, et ceux qui les accompagnent ont fort à faire pour triompher de leur résistance. Se saisissant d'eux, ils leur font de force franchir le pont. Une fois sur l'autre bord, les malheureux tombent comme exténués. Les habitants de l'endroit se portent à leur secours, leur prodiguent des soins, les réconfortent à l'aide de boissons chaudes. Ainsi se termine la procession. »

---

[1] Molenbeek-Saint-Jean, faubourg de la capitale.

M. Charcot remarque combien un spectacle si plein de singularité et de mouvement était fait pour tenter le crayon de Breughel, et c'est, à ses yeux, une bonne fortune que l'existence de dessins d'un maître qu'il proclame aussi habile que consciencieux.

De fait, le texte que nous venons de reproduire précise à souhait les détails de l'étrange pèlerinage. Il explique l'effort des hommes d'escorte par la résistance énergique des malades, exclusivement composés, chose digne de remarque, de représentants du sexe dit faible.

Comme c'est le cas pour tant d'autres compositions où le spectacle des misères humaines guide son pinceau, Breughel a ses modèles à portée.

En effet, Bruxelles est devenu sa résidence par suite d'un fait important de sa carrière : il s'est marié. Sa femme n'est autre que l'enfant qu'il a si souvent bercée dans ses bras, Marie Koecke, la fille de son ancien maître. Marie Verhulst ou Bessemers, la veuve de Pierre Koecke [1], en mère prévoyante, ne consentit à donner sa fille à Breughel que sous cette condition expresse, que le jeune ménage habiterait Bruxelles.

Ce dut être pour notre peintre un sacrifice de quelque importance que cette obligation de renoncer au milieu où avait grandi son talent, aux solides relations de sa jeunesse. Mais l'histoire nous fait à ce sujet une confidence. Elle assure que le départ d'Anvers équivalait pour le peintre à la rupture de liens dont la puissance était faite pour inspirer à sa prévoyante belle-mère des craintes assez légitimes.

Menteuse incorrigible, la fille, que Breughel eut sans doute prise pour femme en l'absence de ce défaut, fut mise

---

[1] Elle fut une miniaturiste célèbre, et forma son petit-fils Breughel de Velours.

à l'épreuve d'une façon originale et qui cadre bien avec la tournure d'esprit de son amant. Tout nouveau mensonge ajoutait un cran à la taille de bois où le peintre dressait le compte des manquements à la vérité dont se rendait coupable sa maîtresse. La taille une fois remplie, — ce qui ne tarda guère en dépit d'avertissements répétés, — la rupture fut complète entre les amoureux.

Personne, jusqu'à ce jour, ne nous avait donné la date du mariage de Breughel, importante surtout à cause de sa coïncidence avec la venue du peintre à Bruxelles. Les registres de l'ancienne paroisse de Notre-Dame de la Chapelle prouvent que l'union fut célébrée à l'époque des fêtes de Pâques 1553. C'est la date probable.

Les millésimes recueillis sur les œuvres de Breughel tendent à faire croire qu'il approchait de la trentaine à l'époque où, pour la première fois, il mania le pinceau. A première vue, c'est là chose singulière. Il n'en est pas moins vrai que la plus ancienne peinture datée de Breughel est de 1558.

Cette date unique, jusqu'à ce jour [1], figure sur un tableau de la Galerie Lichtenstein à Vienne. Le sujet est des moins drôles. Il s'agit d'une scène de pillage, spectacle fréquent dans les campagnes flamandes au XVIe siècle.

L'œuvre que nous signalons a cessé de figurer au catalogue; elle n'est heureusement point exclue de la Galerie. L'ancien livret la désignait comme une attaque de brigands, ce qui n'était qu'à moitié précis, attendu que nous sommes en présence de soldats, soldats douteux, transformés en larrons, eût dit le poète. La femme, repoussée à coups de pied par un des pillards, joint les mains dans l'attitude

---

(1) C'est sans doute par inadvertance que M. Woermann, dans son *Histoire de la peinture*, fait dater de 1558 les *Aveugles*, du Musée de Parme.

de la prière. Elle demande la grâce de son mari à qui un second soudard a déjà passé au cou le nœud qui doit servir à le pendre.

Van Mander n'a pas mentionné ce tableau, fait pour éveiller en lui le souvenir poignant d'une aventure presque analogue où il faillit périr.

La peinture a des apparences un peu gothique. Il est certain que Breughel n'arrive pas sans peine à donner une liberté complète de mouvements aux personnages qu'il met en scène. Le costume dont il les revêt augmente parfois aussi cette impression d'œuvres plus anciennes que leur date réelle ou présumée.

Mais bien moins qu'on ne le croit, il ne s'agit ici d'un simple effet de la fantaisie du peintre. Charles-Quint, par son ordonnance du 26 mars 1550, plus d'une fois renouvelée, faisait défense aux compagnards comme aux artisans de se vêtir de soie ou d'adopter des bouffants. Par le fait de cette prohibition, le costume des gens du peuple est en retard de plus d'un demi-siècle sur la mode.

David Vinckenboons, un des peintres qui, comme Breughel, ont surtout illustré la vie rustique, a laissé des œuvres d'une physionomie très proche de celle de son devancier, bien qu'il ne soit mort qu'en 1629, et cela par le simple fait de ce retard dans le costume.

A Vienne encore, mais au Belvédère cette fois, on peut suivre la marche rapidement ascendante du talent de Breughel dans tout un ensemble de peintures dont la plus ancienne est datée de 1559. C'est la *Lutte du Carême et du Mardi-Gras*.

Inutile d'insister sur les ressources qu'un pareil sujet allait procurer à la fantaisie du peintre. Les personnages, cela va de soi, rivalisent de drôlerie par le costume comme par l'attitude. Le Carême, sous un déguisement féminin, personnage aux formes anguleuses, trône sur une plate-forme roulante, mise en mouvement par une escorte de

moines et de nonnettes de contrebande. Il arbore, au bout d'une perche, toute une hottée de poissons.

Le Mardi-Gras, aussi rebondi que la tonne, sa monture, a pour arme une broche chargée d'un cochon de lait.

L'issue du combat n'est point douteuse, mais la victoire sera éphémère. Demain ce sera sans partage le règne des abstinences et des Quatre-Temps. Et déjà, sans plus attendre, voici les gens pieux prenant le chemin de l'église, absorbés dans leurs contritions, et fuyant avec horreur le contact des « fous de carnaval » dont la bruyante théorie sillonne le marché. Ce tableau fut au Louvre jusqu'en 1815; il entra dans les collections impériales sous Léopold-Guillaume [1].

Pour ce qui concerne les *Plaisirs de l'enfance,* œuvre datée de 1560, et grandement supérieure à sa devancière, elle était à Vienne avant l'expiration du XVIe siècle. On peut l'envisager comme une des créations les plus délicieuses de Breughel.

Qu'on se figure en ses ébats une réunion de deux cents enfants, garçons et fillettes, une académie des jeux enfantins au XVIe siècle. La scène a pour théâtre une large place publique et les rues avoisinantes. Tandis que les gamins se livrent à des parties de barre, de saute-mouton et à d'autres exercices violents de même espèce, les fillettes tiennent boutique, improvisent des écoles et des ménages. L'observation du détail, dans tout cela, touche au prodige. Tous ces bambins, vêtus comme des adultes, font l'effet d'une ville de pygmées.

Du reste, aucune confusion. L'auteur accompagne sa scène principale d'un paysage exquis encadrant des constructions évidemment peintes sur nature et où,

---

[1] Il en existe une répétition dans la galerie du duc de Portland, à Welbeck Abbey.

très probablement, il faut voir un coin disparu du vieil Anvers.

Le riche ensemble de peintures réunies au deuxième étage du Belvédère, comprend plusieurs Breughel datés de 1563. C'est, on l'a vu, l'année du mariage de l'artiste. Son talent est arrivé à maturité. Maître de toutes les difficultés de la pratique, aucune tâche ne lui semblera désormais trop vaste. Il entreprendra de dérouler à nos yeux une bataille entière, une ville avec tous ses habitants. Le *Combat des Amalécites et des Philistins* est un amoncellement d'hommes et de chevaux aux armures étincelantes. C'est bien le corps à corps d'une de ces batailles dont les auteurs du moyen âge nous ont laissé le terrifiant récit. Cette fois encore, le paysage est superbe; il retrace sans doute quelque sombre défilé du Tyrol, et motive d'une manière très intelligente la disposition des armées ennemies.

Bien que la *Construction de la Tour de Babel* soit une œuvre plus intéressante que belle, on peut la citer comme prodigieuse à plus d'un titre. Compter ses figurines serait à peine possible : c'est une fourmilière.

L'édifice, de style roman, étage ses assises aux flancs d'une éminence naturelle. Arrivée au septième étage, la construction se perd dans les nuées. L'appareil est en briques, extérieurement revêtu de pierres de taille. Une vaste chaussée décrit autour de l'édifice une spirale faisant de chaque étage comme une ville à part. L'artiste a tout prévu, tout réglé avec l'entente d'un ingénieur de premier ordre. Les divers modes de construction se combinent avec les moyens d'accès, d'écoulement des eaux, etc.

L'Euphrate baigne le pied de la tour. Anvers et l'Escaut lui ont évidemment servi de modèle. On y reconnaît l'ancien *Bierhooft* avec la tour des boulangers, comme nous les montrent d'anciennes vues. Les navires s'échouent le long des quais, déchargent les matériaux que nous

voyons successivement arriver jusqu'au faîte de l'édifice par tout un ensemble de combinaisons ingénieuses.

La vie déborde : partout circule la foule affairée se mêlant aux travailleurs cosmopolites. Au premier plan, l'architecte prosterné offre au roi les plans de l'œuvre gigantesque dont notre ami Breughel mérite bien de partager avec lui les honneurs.

Nous convenons pourtant que l'œuvre commande la surprise plutôt que l'admiration.

Il n'en est pas ainsi de la *Marche au Calvaire,* dont la mise en scène, bien qu'un peu confuse, produit un très grand effet. La vaste et admirable contrée où se déroulent les épisodes du drame, donne à ce point l'illusion de la réalité que, sur une échelle moins réduite, on aurait l'impression d'un panorama.

Le spectacle auquel nous convie le peintre n'est autre que l'appareil d'une exécution capitale au XVI[e] siècle. L'auteur n'a rien dramatisé à plaisir. Le groupe superbe des saintes femmes éplorées dont il entoure la Vierge défaillante n'intervient qu'à titre d'incident complémentaire de la scène principale.

L'heure est matinale. Aux portes d'une ville dont les donjons et les créneaux se perdent dans la brume, les paysans se dirigent vers le marché. Par les chemins boueux qui mènent au Golgotha arrive en courant la foule des curieux. Pour couper au court et s'assurer les meilleures places, des gamins ont franchi une fondrière, non sans s'éclabousser. Cavaliers et piétons luttent d'ailleurs de vitesse pour gagner le plateau où déjà la foule, massée en cercle, marque l'endroit du supplice. Tout autour et se profilant sur un ciel où s'assemblent les nuages, les fourches patibulaires dressent leur lugubre silhouette au-dessus de laquelle planent les vautours en quête d'une proie nouvelle.

Plus près de nous s'avance péniblement le funèbre cor-

tège. Une charrette amène les larrons [1]. Assis l'un derrière l'autre, le crucifix entre leurs mains liées, ils reçoivent sans les écouter, et en subissant inertes les cahots du char funèbre, la consolation spirituelle que leur prodigue un moine franciscain et un prêtre séculier. Comme la matinée est fraîche, on a fait aux misérables la grâce d'un vêtement troué. Rien n'efface l'impression laissée par les faces livides et convulsionnées de ces malheureux voués à la mort.

Mais voici le point culminant du tableau. Presque immédiatement derrière l'ignominieuse charrette, se traîne le Christ, succombant sous la croix. Bien qu'un groupe d'hommes du peuple se soit attelé au bois du supplice, la marche est lente au gré des hommes d'escorte. Le prévôt a arrêté le cortège et donné l'ordre à ses hommes de requérir un passant, ce que voyant, plusieurs ouvriers prennent la fuite pour échapper à la lugubre corvée.

La femme du campagnard appréhendé n'entend pas que son mari y aille. Jetant là sa cruche de lait et l'agneau qu'elle portait à la ville, elle s'accroche à son mari avec une rage dont l'intervention armée des soldats a peine à triompher.

En attendant, les spectateurs, bourgeois et gens du peuple, attendent comme terrifiés l'issue de la lutte. Un ouvrier, en tablier de cuir, porte la main à ses lèvres, selon l'habitude des hommes du peuple en proie à une émotion profonde et contenue. Il y a aussi des indifférents. Ceux-là poursuivent leur route sans même se détourner. Une femme continue tranquillement à brouetter son veau, lié dans un panier. Il faut arriver à temps pour ne pas manquer l'affaire.

---

[1] Tout cet ensemble ne doit pas être confondu avec une composition de Pierre Breughel le fils, très dissemblable, mais où se présentent les mêmes détails. Ce tableau existe à Anvers, à Pesth et encore ailleurs.

Le grand prévôt et sa garde, vêtue de hoquetons rouges, ferment la marche. Hommes et chevaux sont irréprochables de mouvement et de précision. Le plus rigoureux examen ne décèle pas un geste, pas un détail qui ne soit le résultat d'une profonde observation de la nature. Le modelé est d'une correction absolue.

Évoquant par son étude scrupuleuse le souvenir des primitifs, Breughel les fait oublier par la spontanéité de sa conception. Paysagiste admirable surtout, il donne à ses sites une profondeur, une vérité d'aspect jointe à une importance pittoresque peut-être unique dans l'école flamande. Il excelle surtout, peut-être le premier entre les peintres, à mettre ses sites en rapport avec la scène qu'ils enveloppent.

Aussi ne songeons-nous point à lui tenir rigueur de son amour du détail. Cet amour est trop essentiellement dans l'esprit de l'époque pour surprendre les initiés. Campagnards, moines et soldats, docteurs et bohémiens sont, évidemment, des hors-d'œuvre dans une scène de l'Évangile. Mais, enfin, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Rembrandt lui-même ne furent point, que nous sachions, des modèles de précision historique. Breughel est avant tout le représentant d'un pays où la statuaire autant que la peinture est liée étroitement à la tradition, d'une époque surtout où l'art flamand, pénétré encore des influences du moyen âge, n'abandonne la naïveté qui est sa force et sa poésie que pour perdre, au contact des formules italiennes, la plus précieuse de ses facultés natives.

Le Musée de Stuttgart possède une œuvre très proche, du moins par la conception générale, de celle que nous venons de décrire : une *Entrée du Christ à Jérusalem*. Par malheur, cette page a été si complètement défigurée par des retouches, qu'elle en est devenue méconnaissable. On ne peut plus la signaler que comme une ruine. Elle a dû être exquise, d'un beau style et d'un puissant intérêt.

Il n'en reste aujourd'hui intactes que des parties du paysage qui est fort beau. Comme dimension, le tableau n'a jamais eu l'importance du *Portement de la Croix.*

Un des mieux connus d'entre les tableaux de Breughel est le *Massacre des Innocents.* Outre un original au Belvédère, puis une copie textuelle à Bruxelles et une variante à Hampton-Court, on en voit une dernière répétition chez M. Victor Le Roy, à Bruxelles. L'exemplaire de Vienne réclame seul des droits à l'authenticité. Encore M. Woermann ne se prononce-t-il qu'avec réserve en faveur de celle-ci. Le millésime, en partie coupé par le cadre, ne pourrait se rapporter qu'à Breughel d'Enfer.

Van Mander, pour sa part, ne se contente pas de faire figurer le *Massacre des Innocents* parmi les Breughel authentiques; il lui consacre un passage de son poème de la *Peinture,* honneur peu prodigué aux œuvres flamandes.

Si l'exécution n'a pas toute la finesse que nous admirons ailleurs chez le maître, il faut avouer que la composition est émouvante.

Bethléem, — un village flamand, cela va de soi, — presque enseveli sous la neige, est investi par une troupe d'hommes d'armes. Ils sont précédés d'un héraut chargé de proclamer l'édit d'Hérode, ordonnant le massacre des derniers nés d'Israël. Une foule consternée se précipite au-devant du funeste porte-parole pour implorer grâce. L'ordre du souverain n'en sera pas moins exécuté dans toute son horreur. Tandis qu'un gros de cavaliers, ayant à sa tête le grand prévôt, rigide soldat à barbe blanche, faisant songer au duc d'Albe, barre la place, quelques hommes descendus de cheval ont commencé l'œuvre de destruction. Elle suit son cours avec une férocité conforme en tout au récit des scènes de meurtre qui, au moyen âge, accompagnaient la prise de possession d'une localité par la troupe ennemie.

Le spectacle de la douleur des mères est absolument déchirant. Une pauvre femme, couchée dans la neige,

a dépouillé ses vêtements, en couvre son jeune fils et cherche à le ranimer sous ses étreintes. D'autres cherchent à se sauver, traîtreusement poursuivis par les bourreaux, d'autres sont là qui se lamentent au milieu de groupes d'amis consternés. Un épisode dramatique entre tous est celui d'un père accourant vers le soldat prêt à transpercer son fils, et lui offrant en échange une fillette en âge de marcher.

Notons que toutes les avenues sont gardées; pas un enfant n'échappera !

On voit avec quelle volonté puissante Breughel, s'étant proposé un sujet, le pousse jusqu'en ses extrêmes conséquences.

Il est pourtant dans l'œuvre du maître un ensemble de productions où va s'affirmer avec un éclat tout nouveau la puissance de son savoir. On dirait que, renonçant à la subtilité de sa recherche, il songe à reporter la précision de son étude exclusivement sur la chose vue sans autre préoccupation que de donner au spectateur l'illusion de la réalité. Les figures s'agrandissent. Elles iront parfois jusqu'à la moitié, jusqu'aux trois quarts de la grandeur naturelle, traduisant avec une précision irréprochable et une connaissance absolue des conditions picturales les milieux nouveaux où entend nous conduire l'artiste. Deux pages marquent surtout dans cette série de productions : *Le Repas de noces,* au Musée du Belvédère, et *Les Aveugles,* au Musée de Naples.

Rassemblés dans une grange, visiblement la plus spacieuse des dépendances de la ferme, une vingtaine de convives [1] sont alignés des deux côtés de la longue table que nous voyons sous un angle assez obtus. Ils occupent

---

[1] Une ordonnance impériale, en date du 22 mai 1546, limite à vingt le nombre des convives qu'il est permis d'inviter aux repas de noces à la campagne.

des sièges réquisitionnés au hasard : bancs rustiques, hachoirs, tonneaux renversés. La mariée, médiocrement avenante sous la chevelure dénouée et la couronne des vierges, trône à la place d'honneur, appuyée à une tenture, un simulacre de dais supporté par une fourche. A ses côtés, de respectables matrones dont la coiffe des dimanches fait ressortir par sa blancheur le hâle de leurs visages épanouis. Le marié, lui, ne semble occupé que de vider son assiette. De sa chaise à haut dossier, l'aïeul, rasé de frais, promène sur l'assistance le regard scrutateur des vieillards à l'ouïe dure.

C'est fête évidemment. Non seulement les brocs s'emplissent et se vident avec la libéralité des grands jours; non seulement les joueurs de musette ont pris position non loin de la table du festin, mais, indice bien autrement éloquent, voici que deux robustes compères, l'un en gilet de laine rouge, le ventre ceint d'un tablier blanc, apportent sur une manière de civière une double file d'assiettes pleines jusqu'au bord de riz au lait congelé, blanc ou doré, au choix des convives. C'est maintenant encore le régal obligé des jours de grande liesse, le plat de circonstance des réunions familiales au pays flamand.

Pourtant où est l'entrain, où sont les bruyantes expansions de Teniers? Tout ce monde-là boit et mange sans se répartir de ses soucis. Notez que s'il se nourrit de pain noir, c'est qu'il lui est défendu toujours, de par les édits impériaux, d'en manger d'autre. On dirait que le rire n'a point de prise sur ces visages rôtis par le soleil que signalait déjà Van Mander et où l'incertitude des lendemains a si profondément creusé son sillon. Les entretiens aussi sont graves. Au bout de la table le plus rapproché de nous, un moine franciscain, à face d'ascète, aborde quelque sujet évidemment bien sérieux avec un gentilhomme que signale à la fois son costume et sa barbe imposante entre toutes ces figures roses. Ne serait-ce point Breughel jouant son

rôle d'investigateur? La chose paraît d'autant plus vraisemblable qu'il s'agit bien certainement d'un convive d'occasion ayant fort peu l'air de participer aux joies de la fête ([1]).

D'autres épisodes de la noce ont fourni à notre maître des créations importantes. La composition du *Bal,* reproduite en partie dans la planche que nous mettons sous les yeux du lecteur, se rencontre au Musée de Bordeaux ([2]), avec le titre de *Fête de la rosière* et l'attribution à Breughel de Velours; indication d'ailleurs deux fois fautive. Il s'agit de ce moment de la noce où parents, amis et simples connaissances apportent leur offrande à la mariée. Van Mander a connu un tableau de cette espèce, peint à la détrempe et faisant partie de la collection d'un amateur d'Amsterdam, Guillaume Jacobszoon. On y voyait un personnage, lequel manque ici, un vieux campagnard, l'escarcelle au cou, comptant des écus dans sa main. Notre tableau avait intéressé M. Clément de Ris dans sa visite au Musée de Bordeaux. « Bien qu'il soit médiocre, il est original et curieux », dit l'auteur. « Je ne saurais à qui l'attribuer. Je le crois postérieur à la *Fête de l'Archiduc* de Van der Venne du Musée du Louvre, qu'il rappelle cependant. Peut-être est-il de Breughel le père? » Pas mal deviné.

Sans le moindre doute, la composition est de Breughel

([1]) Il existe au Musée de Gand une répétition du Belvédère.

([2]) M. E. Vallet, conservateur du Musée de Bordeaux, veut bien nous envoyer sur cette œuvre des renseignements précieux. Mesurant en hauteur 40 centimètres, en largeur 50 centimètres, elle appartient à la collection du marquis de Lacaze, d'où elle passa, en 1829, au Musée de Bordeaux. « Ce tableau », dit notre honorable correspondant, « est d'une couleur agréable et brillante, avec prédominance du rouge, du bleu et du gris clair. Le dessin est correct dans sa naïveté; l'exécution se distingue par une extrême finesse, une délicatesse excessive, mais elle est égale, un peu sèche, et n'a pas l'enveloppe d'un Brauwer et d'un Teniers. Je la crois une œuvre originale de Breughel le vieux et non une copie. »

et fort proche d'une autre, datant de la meilleure époque du maître, au Musée des Offices à Florence. Nous n'affirmons pas que cette dernière soit complète. Elle frappe comme ayant été diminuée d'un morceau. Il y a là comme un grouillement de figures, un fouillis dans lequel l'air a peine à circuler, absolument comme dans notre estampe.

Vient alors un troisième acte de la fête de noces, une *Danse rustique,* au Musée du Belvédère. Les personnages y ont la même grandeur, et sont évidemment exécutés d'après les mêmes modèles que ceux du *Festin.*

On vient de voir la bière émoustiller les danseurs. Inutile de le dire : la boisson du peuple exaspère sa combativité. Le couteau aura franc jeu; sous le pinceau d'un Breughel, les rixes ne sauraient être moins entraînantes que les danses.

La *Visite à la ferme,* la délicieuse grisaille du Musée d'Anvers ([1]), est presque l'acte final de cet ensemble rustique. Si le ménage n'est pas dans la misère, il paraît surtout riche d'enfants. Les largesses du bourgeois et de la bourgeoise, peut-être Franckert et sa femme, se motivent par une naissance toute récente. La mère est là qui emmaillotte son dernier né. Assise à terre à la façon des nourrices flamandes du XII[e] siècle, elle surveille les autres enfants, à peine vêtus de leurs petites chemises. Tout cela est pris sur le fait autant que l'entourage. En y regardant bien, nous retrouvons maint accessoire entrevu déjà précédemment, à commencer par le banc à haut dossier, tout chargé d'images, où ont pris place une partie des convives du *Repas de noces.*

([1]) Cette œuvre ne fait partie du Musée d'Anvers que depuis 1885. Elle provient de la collection Van der Straelen-Van Lerius. Nous n'hésitons pas à la restituer à Pierre Breughel le vieux, bien qu'elle soit cataloguée sous le nom de son fils. C'est à Jean Breughel que le catalogue du Belvédère attribue une peinture analogue, exposée dans le Cabinet vert. Pour celle-ci, on peut être plus réservé.

Mais pour fréquemment qu'il nous ait été donné, au cours de ce travail, de signaler l'étrange puissance de réalisation du peintre, force est de constater aussi que chez Breughel cette faculté se subordonne à un sens esthétique remarquable dans le choix des motifs. Dans le vaste ensemble de créations portant le nom de Breughel dont il nous a été possible de faire l'examen, le plus infaillible critérium d'authenticité réside dans la sobriété des éléments que le peintre admet à intervenir dans ses compositions. Breughel ne souligne pas plus l'expression qu'il n'aime l'accessoire parasite, défaut premier de toute la série de ses imitateurs.

Nulle part cette sobriété n'est frappante comme dans l'exquise composition des *Aveugles* dont nous avons eu le privilège de pouvoir mettre sous les yeux du lecteur une excellente gravure de M. Sulpis, d'après l'original du Musée de Naples (1).

Combien d'artistes nous ont parlé avec enthousiasme de cette inoubliable création (2)! A l'époque où elle voyait le jour, Breughel approchait du terme de sa carrière. Depuis deux ans déjà, nous en avons la certitude, il avait arrêté la grande ligne de sa composition.

Un dessin faisant partie de la collection de M. Georges Salting, à Londres, porte la date de 1566 (3).

Le premier, à notre connaissance, Jérôme Bosch entreprit d'illustrer la parabole des aveugles. S'inspirant de la seconde partie du verset 14 du chapitre XV de l'Évangile

---

(1) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. 3, p. 374.

(2) Il existe, en effet, de ce tableau des reproductions nombreuses. La meilleure est au Musée de Parme. Une seconde se voit au palais Lichtenstein à Vienne, une autre chez le baron Leys, fils de l'illustre peintre, à Anvers. Il y a encore une variante de qualité inférieure dans la galerie du palais de Schleissheim.

(3) Nous devons ce renseignement à l'obligeance de notre savant ami M. Émile Michel.

selon saint Mathieu : « Que si un aveugle conduit un autre aveugle, ils tombent tous deux dans le fossé », Jérôme Bosch ne mit en scène que deux pèlerins. Nous ne gagerions pas que le premier soit aveugle pour de vrai ; il y a dans son œil une pointe de malice faite pour inspirer la méfiance. Pour l'autre, atteint de cécité complète, il va droit au fossé où son conducteur n'a de l'eau que jusqu'à mi-jambes.

Le texte de l'image est joli.

> Voyez comment le pauvre aveugle enfin se porte,
> Qui sur un autre aveugle ignoramment se fie.
> Il va mal assuré, quoique fort il s'appuie
> Et se tienne à son homme. Ainsi de male sorte
> Tombent dans le fossé et lui et son escorte.

Breughel prend tout entier le verset précité. « Laissez-les », dit le Christ parlant des pharisiens, « ce sont des aveugles qui conduisent des aveugles », etc... Aussi la troupe se compose-t-elle de six personnages dont les deux premiers entraînent les autres.

Le tableau est peint à la détrempe, procédé magnifique sous le pinceau d'un luministe comme Breughel. Il a tout ensemble la précision et la sobriété d'une fresque. Les figures, de la grandeur dite académique, se détachent en silhouettes claires sur un paysage dont les fraîches végétations ne contrarient en rien l'unité du groupe, digne d'être envisagé comme un modèle de style.

Les compagnons de misère s'avancent d'un pas chancelant. Ils lèvent au ciel leur face inerte, comme poussés par une force irrésistible vers une destinée fatale. Ils se traînent dans la nuit et leur orbite vide ne laisse pénétrer jusqu'à leur intellect qu'une notion trop vague de la réalité des choses pour que l'appréhension d'un danger nouveau y puisse trouver place. La ligne que forme ce cortège est d'une correction à braver la critique du plus rigide acadé-

miste. On peut la qualifier de sculpturale; exempte de vides inutiles, elle ne se rompt d'un côté que pour se ressouder de l'autre.

Le Musée de Naples, chose assez bizarre, possède un autre Breughel, peint à la détrempe comme le premier. Les figures de ce tableau circulaire ont presque la grandeur des personnages du précédent. Le sujet, à proprement parler, est un rébus. M. Lavice, dans sa *Revue des Musées d'Italie,* propose la solution suivante : « Le diable, environné d'un double cercle, vole la bourse que cachait sous son manteau un hypocrite ou plutôt un avare ».

M. Rousseau, après avoir décrit l'œuvre à son tour, pose la question : « Est-ce une allégorie? Cela veut-il dire que le fanatisme se laisse duper par l'hypocrisie? J'abandonne le problème aux discussions des amateurs [1] ».

Il nous est permis de lever les incertitudes, car Breughel a défini son sujet par une inscription en vers flamands, reproduite aussi en français sur une estampe de Wiericx, laquelle d'ailleurs est anonyme.

Je porte le deuil voyant le monde
Qui en tant de fraudes abonde.

Ne s'agit-il pas en effet d'un deuillant le visage dissimulé dans sa cagoule, à qui le globe terrestre, muni de bras et de jambes, vient subrepticement voler sa bourse?

La peinture, de qualité excellente, appartient à une série dont nous ne connaissons les sujets complémentaires que par les reproductions de Wiericx. L'une des compositions est extrêmement intéressante. Elle représente deux moines mendiants frappant à des portes closes, avec ces deux vers :

Maintenant en vain nous mendions
Car à l'huys du sourd nous crions.

---

(1) *Les Maîtres flamands du Musée de Naples* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* 1882, t. XXI, p. 197).

La version flamande est plus explicite; elle pourrait se traduire :

Hélas les beaux jours sont passés pour nous!

De fait, c'était le cas au pays brabançon. Que d'événements viennent rappeler les dates ultimes inscrites sur les œuvres de Breughel! Le Compromis des Nobles, la dévastation des églises, le Conseil des troubles, les sanglantes représailles du duc d'Albe!

Ne faut-il pas chercher le reflet de cette situation dans l'œuvre de notre maître? Nous le pensons bien. Les *Mendiants,* la délicate petite peinture ([1]) appartenant à la collection si choisie de M. Paul Mantz, est datée, comme le tableau de Naples, de 1568. Comment ne pas croire que ce conciliabule de gueux est, sous une forme déguisée, une adhésion à l'œuvre du *Compromis des Nobles,* et cela au moment même où le duc d'Albe fait raser jusqu'en ses fondements l'hôtel de Culembourg où, pour la première fois, a retenti le cri de *Vivent les Gueux!* L'hypothèse de M. Renouvier trouverait, cette fois, une pleine confirmation.

Aussi bien Van Mander l'omniscient ne néglige pas de nous apprendre qu'avant de mourir, Breughel se fit apporter un nombre considérable de dessins qu'il anéantit dans la crainte que leur portée satirique ne procurât à sa jeune femme quelque désagrément. Il lui léguait par testament, ajoute le consciencieux historien, un tableau fait pour exprimer l'horreur du peintre pour la médisance.

Cette peinture, on la retrouve au Musée de Darmstadt ([2]). Elle porte le millésime de 1568. Dans un paysage aux

---

([1]) Ce tableau, de la meilleure qualité, mesure à peine 210 millimètres sur 175. Voir l'eau forte de M. Muller (*Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. 4, p. 370).

([2]) Elle mesure 450 millimètres de haut sur 500 millimètres de large.

riants côteaux, aux lointains estompés, s'élève un gibet sur lequel est perchée une pie. Des couples dansent à l'entour. Plus près de nous s'isole un personnage dans une pose ultra-réaliste. C'est tout simplement l'illustration d'un vieux dicton flamand fait pour exprimer le suprême mépris. Si le renseignement de Van Mander est venu très à propos nous donner le sens de cette composition, nous avouons notre incapacité à dire ce que signifie l'estampe, peu commune d'ailleurs, qu'on a coutume d'attribuer au burin de notre maître. Le lecteur pourra s'en faire une idée par la reproduction jointe au présent article.

L'étrange vision vers laquelle les personnages du premier plan nous convient à lever le regard, a-t-elle une portée philosophique? C'est plus que probable. Peut-être a-t-on voulu nous montrer la science de l'art se mettant d'accord avec l'instinct pour montrer sous un jour grotesque les préjugés vieillis. *Chi lo sa!*

Comme gravure, la planche a certainement du mérite. Elle nous paraît cependant un peu raffinée pour Breughel.

En revanche, on peut attribuer avec une certitude entière au burin du maître un paysage absolument remarquable, signé au bas de la gauche BRVEGEL, et où paraissent à l'avant-plan, sur la droite, des chasseurs poursuivant un lièvre. L'effet et la touche : un pointillé très menu, sont trop absolument d'accord avec la manière de Breughel pour qu'il soit possible de contester cette estampe que nous n'avons rencontrée qu'au Cabinet impérial de Vienne et au Cabinet de Hambourg.

Breughel est mort à Bruxelles en 1569, dans sa maison de la populaire rue Haute. Sa dépouille repose dans l'église voisine de Notre-Dame de la Chapelle. Quand le fils du maître, Jean Breughel de Velours, parvenu à l'âge viril, voulut honorer la mémoire du grand peintre dont il portait le nom, et devait perpétuer la race, Rubens fut appelé par lui à orner d'une de ses peintures l'épitaphe

paternelle. C'est bien ce qui résulte de l'inscription d'une estampe de Pierre de Jode le vieux, d'après le *Christ donnant les clefs à saint Pierre,* le tableau de Rubens qui fut placé à l'église de la Chapelle. En 1676, David Teniers, petit-fils par alliance et bien digne héritier de Breughel, convenons-en, fit restaurer l'épitaphe : à l'heure actuelle, on y lit encore la mention de ce fait.

Étrange destinée, pourtant, que celle de Breughel ! On eut dit que jusque dans la mort les circonstances s'uniraient pour éclipser son renom. L'épitaphe a subsisté, mais veuve de son tableau, remplacé par une médiocre copie.

En 1765, les fabriciens, ayant à pourvoir aux frais de construction d'une sacristie, se crurent en droit d'aliéner au profit de l'église une œuvre dont les descendants du peintre revendiquèrent en vain la propriété (¹).

Mais, grâce au ciel, les titres de Breughel au respect de la postérité sont inscrits ailleurs que sur la pierre déjà fruste de son tombeau. Ils ressortent avec une éloquence singulière de l'œuvre de son pinceau. Que si la connaissance de l'être humain s'y reflète sous une forme imprévue, avec une sincérité parfois un peu rude, elle s'exprime aussi avec une puissance de réalisation faite pour s'imposer en quelque sorte à notre mémoire. Aussi faut-il saluer en Breughel un chef d'école autant qu'un chef de file. C'est de lui, avant tout autre, que relèvent ces peintres altérés de vérité, ces peintres de bonne foi, peut-on dire, qui, de siècle en siècle, font la gloire de l'école flamande et dont le riche ensemble de créations fait vibrer avec une si rare puissance les échos du passé.

(¹) L'abbé De Bruyn, *Trésor artistique des églises de Bruxelles*, 1882, pp. 255-256. Par une autre bizarrerie du sort, le tableau original est revenu à Bruxelles. Il fait partie de la collection d'un gentilhomme russe, M. Potemkine.

Le Musée Kums à Anvers. — Le Temple des Augustins [1].

Un nouveau Musée vient de surgir à Anvers, si largement pourvu déjà de trésors artistiques. Étant donné qu'aux termes du dictionnaire le Musée est un « lieu public ouvert à l'étude », l'intitulé est de tout point légitime appliqué à la nouvelle galerie que la famille Kums vient de rendre, sans formalité aucune, accessible à tous, et d'installer avec une splendeur dont seuls les palais d'Italie fournissent l'exemple. Même à Anvers, où pourtant abondent les anciennes et fastueuses demeures, l'hôtel du Marché-aux-Chevaux est un type exceptionnellement complet d'architecture privée de l'époque où, déchue de sa puissance commerciale, la reine de l'Escaut se faisait gloire de son passé artistique. Tous les efforts de la richesse moderne n'arrivent pas à égaler, en sa simplicité de bon goût, le caractère de ces opulentes demeures du siècle passé. Le Louis XVI flamand, très influencé par le style en honneur à Vienne et à Amsterdam à l'époque où la France lui dut tant de merveilles, est loin de soutenir la comparaison avec les délicieuses créations qui le caractérisent dans toute sa pureté. En revanche, il a des accents qui ne sont pas sans charme et, à Anvers tout particulièrement, il revêt une solennité qui s'explique et se justifie par le fait de son adaptation à des besoins spéciaux nés du faste déployé par quelques grandes familles. On se sent très impressionné en franchissant le seuil de l'hôtel Kums, de ces portiques à colonnes géminées, se détachant sur les

---

(1) *Correspondance de Belgique* dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, vol. 6, 3e période, 1891, p. 348.

frondaisons d'un véritable parc orné de statues contemporaines de l'édifice. Il y a là aussi un grand salon de style Louis XV un peu attardé, tout garni de splendides tentures dans le goût de Parrocel, procédant de la manufacture bruxelloise du dernier siècle. Le meuble est en parfaite harmonie avec cette décoration, à l'exception toutefois de deux vases de porcelaine impériale de Russie, hauts de près de 2 mètres et jadis offerts par l'empereur Alexandre au duc d'Osuna. Je n'hésite pas à dire que les tableaux ne souffrent en rien du voisinage de toutes ces splendeurs.

M. Kums, pour former sa galerie, avait disposé de trois choses essentielles : la place, le temps et la fortune; j'y ajouterais bien aussi le goût, mais alors en sous-ordre, car à quoi servirait d'avoir le goût de belles choses quand fait défaut le moyen de les acquérir? Mais, à coup sûr, c'est chose remarquable de trouver chez un particulier de très simples allures, une collection de quelque deux cents œuvres, représentant en anciens et en modernes les noms les plus estimés de la peinture. Même à Anvers, ces choses sont devenues rares, et je crois bien qu'étant données sa composition et son importance numérique, la collection Kums pourrait revendiquer la première place parmi les ensembles de l'espèce d'origine récente.

M. Kums était surtout un éclectique. Sans dédaigner les maîtres nationaux, il ne se préoccupait nullement d'ériger un monument à leur gloire, et savait surtout se tenir en garde contre les dangers de vouloir à tout prix représenter l'ensemble de l'école, en décorant de noms pompeux des productions d'ordre inférieur. Si l'attribution de ses tableaux n'est pas toujours correcte, les tableaux eux-mêmes sont toujours de fort bonne qualité. Quant aux modernes, la mode n'a nullement guidé ses choix, et l'on peut dire qu'en dehors de quelques sacrifices inévitables aux nécessités locales, sa galerie ne contient que des maîtres d'une réputation consacrée.

Le catalogue, car il y a un catalogue, — un peu arriéré sous le rapport des données biographiques, — mais où les tableaux sont fort bien décrits, contient cent soixante-neuf numéros, dont cent pour les maîtres anciens. La plus grande de ces toiles est un Jordaens, large de plus de 2 mètres et demi, haut de plus de 2 mètres, représentant un *Repos de Diane,* peint certainement en collaboration avec Van Utrecht. En jugeant par une ancienne estampe, la chasseresse ne fut pas toujours aussi vêtue qu'elle l'est aujourd'hui. Il fut longtemps de mode de donner aux personnages mythologiques de ces costumes d'emprunt, mode en réalité très malheureuse, car elle a eu pour conséquence de fausser l'esprit de bien des œuvres. Le Jordaens n'en est pas moins d'excellente qualité, et si les repeints ne sont pas indélébiles, passons-y l'éponge.

Quelques œuvres de l'école hollandaise peuvent compter parmi les perles de la collection.

Le *Maître d'école* de Jean Steen, de l'ancienne collection Geehland de Labistraete, — collection anversoise, — est de la meilleure qualité du maître. On en peut dire autant du Metzu, provenant de la collection de Beurnonville, un intérieur à deux personnages où un homme allume sa pipe près d'une femme qui lui verse à boire. L'*Intérieur* d'Ostade, deux joyeux buveurs, vus jusqu'aux genoux, a les meilleures qualités du maître. Quant à l'*Intérieur rustique,* daté de 1647, il semble mieux en rapport avec le faire d'Isaac Ostade à l'époque dont il s'agit. Le *Moulin à eau* de Hobbema provient de la collection Beurnonville; il est daté de 1662. Le Van der Heyden, avec les figures d'Adrien Van de Velde, est de la meilleure qualité du maître. Le portrait de femme, de Frans Hals, provient de la collection Lissingen; il est daté de 1640. Le portrait d'homme qui faisait le pendant de cette excellente peinture, gravé par M. Unger, a été mentionné à tort par M. Bode comme ayant passé également dans la Galerie

Kums. Le Pierre de Hooch, œuvre d'ailleurs exquise, a si complètement l'apparence des intérieurs de Koedyk, qu'on a grand'peine à ne pas croire à l'intervention de ce charmant artiste. Le Thomas de Keyser, *Intérieur de famille,* provient de la collection Secrétan; l'*Astrologue,* de Van der Meer, est celui de la collection Pereire ; les *Bulles de savon,* de Mieris, ont été reproduites dans la Galerie Le Brun.

De Rembrandt, je n'ai à signaler qu'une figure en pied, de petit format, *Un Oriental,* d'aspect assez analogue à la peinture de la collection Dutuit, mais bien différente sous le rapport de l'exécution. Non signée d'ailleurs, l'œuvre ne pourrait appartenir qu'à la jeunesse du maître, si tant est qu'elle puisse se réclamer de lui. Quant à l'estampe de la *Prédication de saint Jean-Baptiste,* longuement décrite sous le n° 131, les iconophiles savent suffisamment qu'elle n'est point l'œuvre de Rembrandt, mais gravée par Dietricy, d'après une de ses peintures.

Un mot en passant d'un Salvator Rola, de première qualité, intitulé : *Le Vigneron,* figure jusqu'aux genoux et un peu plus petite que nature. C'est une des pages capitales de la Galerie. Un portrait de jeune femme, par Goya, provenant de la collection Salamanca, l'emporte de beaucoup sur une tête d'infante attribuée à Vélasquez.

Que Rubens, Van Dyck et Teniers soient ici, on s'y attend bien. M. Kums a eu la discrétion de s'en tenir pour chacun d'eux à des œuvres possibles, sans courir après les grandes pages qu'il faut bien se résoudre à laisser aux Galeries anciennes. Le *Paracelse,* de la collection de Blenheim, est, à tous égards, intéressant. Il en existe des estampes fort anciennes, non seulement celle de Van Sompel, citée par le catalogue, mais une excellente petite pièce de John Payne où manque le fond de paysage du tableau. La grisaille du portrait d'Olivarez, avec l'encadrement gravé par Pontius, provient de la collection Hamilton.

C'est une œuvre du plus saisissant intérêt, car elle diffère sous plus d'un rapport de l'estampe, notamment en ce qui concerne le portrait qui n'est point du tout, comme la gravure, une reproduction de l'œuvre de Vélasquez. Un portrait d'homme, donné comme effigie de Hugo Grotius, est indiscutablement une des œuvres principales de la Galerie. Mais est-il de Rubens? Je ne dirai oui qu'avec réserve. La peinture en est excellente, d'une fermeté d'accent rare dans les portraits de Rubens et d'une tonalité argentine qui, fort bien, la ferait ranger dans l'œuvre de David Teniers. C'est que nous sommes prompts à rejeter de l'œuvre de David Teniers ce qui s'éloigne de la physionomie accoutumée de ses petites scènes, bien que son œuvre renferme aussi des figures du plus grand format où se retrouve très bien la caractéristique de l'incomparable talent du maître. Pour ce qui concerne Van Dyck, le portrait de Martin Pepyn, autrefois de la collection du roi Guillaume II, ensuite de la collection Patureau, est, à coup sûr, de la plus belle manière du maître, j'entends de sa manière la plus franche et la plus sérieusement flamande. Le tableau est d'ailleurs daté de 1632; conséquemment des derniers mois du séjour de son auteur à Anvers, car ce fut à la fin de mars que Van Dyck s'embarqua pour l'Angleterre. C'est également de la collection Patureau que vient la *Tentation de saint Antoine,* de Teniers. L'*Odorat,* du même maître, connu par la gravure de Le Bas, est une petite page exquise.

Le Pierre Breughel, intitulé : *Proverbe flamand,* est une fort bonne production de Breughel le jeune. Attribuée à Breughel le vieux, elle n'a plus qu'une portée secondaire. On ne pourra donc jamais se résoudre à éloigner de l'œuvre d'un des plus grands artistes flamands les médiocrités qui font outrage à sa mémoire!

Autant que la nature a horreur du vide, l'amateur a horreur de l'anonyme. M. Kums ne faisait pas exception

à cette règle. Un primitif de premier ordre, *Le Calvaire,* figure dans sa Galerie sous le nom de Memling. Il est rare de trouver, dans les collections particulières, une œuvre de cette importance. Le tableau dont il s'agit, par la dimension des figures comme par son état de conservation, est digne de n'importe quel Musée. Large de près d'un mètre et à peine moins haut, il nous donne des personnages d'une dimension inusitée, se détachant sur un fond de ville extrêmement curieux. L'œuvre est certainement de la seconde moitié du XV[e] siècle. Tout en repoussant l'attribution à Memling, il me serait difficile de proposer un auteur. Elle confine à Roger Van der Weyden, mais la clarté du coloris dénote qu'elle n'est point du maître, à qui, du reste, elle semble postérieure. Le catalogue assure qu'elle provient de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, où, ajoute-t-il, on l'exposait aux regards des fidèles à certains jours de fête. C'est bien possible, mais le renseignement mérite confirmation. L'essentiel est, en somme, la valeur même de la peinture; celle-ci est indiscutable.

L'art moderne est représenté, dans la Galerie Kums, par un joli ensemble de productions : un Delacroix, provenant de San Donato, *Le Passage d'un gué au Maroc;* deux Descamp, *La Chasse au sanglier* et *Le Bachi Bouzouck;* quatre Diaz; un Meissonnier, *Le Fumeur blanc,* de 1857; un splendide Marilhat; deux Millet, *La Porteuse d'eau* et *La Sortie de la bergerie;* trois Théodore Rousseau, dont une *Vue de la forêt de Fontainebleau,* avec figures de Millet; deux Troyon, dont un superbe, *Les Vaches à l'abreuvoir;* un Gérôme, *Un Intérieur de mosquée;* un Corot; deux Dupré; un admirable Fromentin, *Le Pays de la soif,* constituent un ensemble absolument remarquable.

Il s'en faut que, numériquement, l'école belge soit représentée d'une manière aussi brillante. En revanche, elle compte un Alfred Stevens, *L'Atelier,* une des pages capitales du maître. Il y a plusieurs tableaux de Madou,

dont l'un, *L'Atelier de Jean Steen,* daté de 1843, est, je crois, une des plus anciennes peintures de son auteur, qui, comme l'on dit, touchait à la cinquantaine lorsqu'il prit d'abord le pinceau. Il ne s'était jusqu'alors produit que comme lithographe. Les Leys, au nombre de cinq, sont d'importance secondaire, mais offrent l'intérêt de représenter les diverses manières du maître. Un Tadema, de 1876, un Bonington, un Fortuny complètent ce très intéressant ensemble.

Le Musée Kums n'ayant été ouvert au public que le 1er août, il est bon que son existence soit signalée aux curieux.

On s'occupe activement à Bruxelles de l'appropriation des nouvelles salles de la Bibliothèque royale. Le transfert de la section des Manuscrits au rez-de-chaussée de la construction actuelle, coïncidera avec l'installation d'une galerie d'exposition où seront réunies, à l'intention du public, une partie des diverses sections. En même temps le Cabinet des Estampes prendra possession des salles devenues disponibles.

Des pourparlers ont lieu en ce moment pour le transfert, dans un des faubourgs de la capitale, de l'ancienne église des Augustins, actuellement occupée par le bureau central des postes. Sans être un chef-d'œuvre, cette église, du XVIIe siècle, offre un certain intérêt archéologique. Elle date de 1620 et eut pour auteur le peintre Wenceslas Coebergher, mieux connu par le beau portrait que nous a laissé de lui Van Dyck que par ses créations personnelles. Un long séjour en Italie lui donna quelque prestige aux yeux de ses compatriotes et lui procura l'honneur de répandre, sous l'égide des archiducs Albert et Isabelle, ses créations d'un goût douteux. Pourtant il avait de l'imagination, et ses églises, inspirées de celles de Rome, ne

laissent pas d'avoir un caractère pompeux qui les destine fort bien à servir de cadre aux sérieuses productions de l'école flamande de l'époque. Les Crayer et les Quellin avaient peint, pour orner l'église des Augustins, quelques-unes de leurs œuvres principales. Le grand tableau du premier de ces maîtres, qu'on voit à la Pinacothèque de Munich, provient des Augustins de Bruxelles.

L'édifice eut des fortunes diverses; plusieurs fois soustraite au culte, il servit d'hôpital aux blessés français, après Waterloo. On en fit, sous le régime hollandais, un temple protestant où se rendait régulièrement la famille royale pendant son séjour à Bruxelles. Il y a quelques années à peine que le gouvernement des Pays-Bas a obtenu le transfert à Delft des restes d'un prince hollandais inhumé dans l'ancien temple des Augustins. Pendant un grand nombre d'années, on y tint des solennités musicales et autres auxquelles l'édifice prêtait un caractère de majesté qu'elles n'ont jamais retrouvé ailleurs. Pour les concerts du Conservatoire, l'acoustique y était admirable, et son souvenir s'associe au triomphe de quelques-unes des célébrités musicales de notre temps. Les voûtes du temple des Augustins retentirent plus d'une fois des merveilleux accords du violon de Vieuxtemps et de la basse de Servais. La Malibran y chanta :

Mais enfin tout passe...

Au moment même où la construction des nouveaux boulevards venait faire de l'ancienne église un monument de la ville transformée, on s'aperçut qu'en dehors de sa façade principale elle n'offrait aucun intérêt architectural. Il fut alors question de la compléter. C'était un acte de pur dilettantisme; le projet fut abandonné. Tant bien que mal on y installa la poste aux lettres, en attendant l'achèvement du nouvel Hôtel des Postes. Celui-ci devant être

prochainement livré à sa destination, l'idée est venue de transporter tout l'ancien temple des Augustins dans un faubourg où manque une église. L'idée n'est point malheureuse, étant donné que beaucoup d'églises de notre temps ne sont que la copie de celles du passé. Mais le fait par lui-même est curieux et, je crois, sans exemple dans l'histoire de l'architecture.

L'Enseignement des Beaux-Arts. — La protection de l'art. Les Expositions. Ventes des Collections Cornelissen et de Buisseret. La Collection Kums. — La Maison de Rubens. Portrait de Quentin Metsys à Francfort. — Le Van Orley des Hospices (1).

Il semble que nous n'ayons eu, au cours des dernières semaines, que des préoccupations d'art. La Chambre des Représentants a profité de la discussion du budget de l'Intérieur pour examiner d'un peu près diverses questions qui se rattachent à notre organisation artistique, laquelle, comme vous savez, a des rapports multiples avec l'État. Il souffle, à n'en pouvoir douter, un vent de réforme, et l'on n'a pas vu sans intérêt les pouvoirs publics donner l'importance d'un débat législatif à un certain nombre de points qui constituent pour les artistes l'objet de très sérieuses préoccupations. Il a pu se faire que l'examen dont il s'agit n'ait pas révélé toujours une compétence absolue, que partant toutes les idées émises ne soient pas d'une réalisation possible ou immédiate; on n'en doit pas moins se féliciter d'avoir vu se produire des considérations

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1891, 3e période, vol. 6, p. 83.

inspirées par le très louable désir d'améliorer l'ordre de choses existant. La critique, en pareille matière, vaut l'assurance d'un progrès.

Peu de questions méritent un plus sérieux examen que celle de l'enseignement des beaux-arts, concentré presque exclusivement aux mains de l'État. Étant donnée la très haute valeur reconnue de nos jours, comme élément de culture intellectuelle, à tout l'ensemble des manifestations artistiques, c'est là, en effet, une question d'importance vitale.

Rendons au Gouvernement belge cette justice qu'il ne s'est à aucun moment désintéressé des moyens de contribuer à l'élévation du niveau de l'art. Proportionnellement aux ressources de la nation, l'initiative de l'État est parvenue à créer des choses vraiment remarquables. L'État s'est fait le promoteur d'entreprises ayant servi tout ensemble à mettre en lumière le talent des artistes, à propager dans la foule le goût des arts, enfin à associer leur concours à l'exhaltation des gloires de la patrie. Que, d'une part, beaucoup de choses restent à faire; que, de l'autre, beaucoup aient été suffisamment réalisées. C'est probable et même évident. On n'en doit pas moins reconnaître que, depuis soixante ans, l'effort n'ait été des plus remarquables et n'atteste une vitalité artistique dont bien des pays, plus grands que le nôtre, ne fournissent pas l'équivalent. C'est à cause même de l'importance de ce passé que s'imposent aujourd'hui des préoccupations d'avenir, préoccupations dont le Roi lui-même a donné l'exemple en instituant un prix de 25,000 francs pour le meilleur travail sur le moyen d'élever de plus en plus le niveau de l'art national. Problème complexe assurément, et dans la solution duquel la conduite générale de l'enseignement figure comme un facteur de première importance.

Avant même que la Belgique fut constituée en État indépendant, la question artistique a été envisagée avec

quelque sollicitude sous les régimes qui, successivement, présidèrent à nos destinées. Charles de Lorraine, par exemple, pendant plus d'un quart de siècle que dura sa présence à Bruxelles comme lieutenant de Marie-Thérèse, se préoccupa d'être un protecteur des arts. Il institua des récompenses pour les académies de dessin, de peinture, donna des subsides aux artistes et leur servit des bourses de voyage, provoqua des expositions. C'était, du reste, un connaisseur, et sa galerie de tableaux, comme sa collection de dessins, de médailles et d'estampes, est restée célèbre.

Sous l'Empire, les artistes ne furent pas absolument délaissés. Beaucoup s'en allaient à Paris compléter leurs études, et plus d'un Belge remporta le prix aux grands concours, en France même. Vint le régime hollandais. Tout était à créer. Le roi Guillaume contribua beaucoup, il faut le dire, à assurer aux Pays-Bas une rénovation artistique. Les écoles se multiplièrent, les grands concours furent institués, les expositions devinrent régulières. La présence de David à Bruxelles ne pouvait manquer d'influer puissamment sur la direction de toutes ces choses. Non seulement l'atelier du maître était très suivi, mais ses principes régnaient sans partage dans l'enseignement. Inutile de le dire, il n'y avait place dans les prédilections de la foule que pour les œuvres frottées d'hellénisme; pour s'en persuader, il suffit de parcourir les Musées de province où figurent encore les travaux couronnés aux divers concours organisés par les sociétés des beaux-arts. Allez voir au Musée de Gand une peinture de Paelinck, représentant la *Belle Anthia,* premier prix du concours de 1820, un coup d'œil vous dira qu'en pleine Flandre, les Grecs et les Romains régnaient sans partage, que là encore, pour me servir de l'expression de Charlet, la rotule des Atrides se montrait même à travers les pantalons bourgeois.

Bien qu'un peu tardive, une réaction se produisit à la

veille de la Révolution de 1830. Le romantisme fit sa première apparition au Salon de cette même année avec une vaste toile de Wappers, alors très jeune, et le prince d'Orange lui-même acquit la peinture qu'on peut voir aujourd'hui au Musée d'Utrecht. Wappers, lui aussi, avait exécuté pour le concours de Rome, où d'ailleurs il échoua, un *Coriolan* qui n'annonçait que de fort loin les succès romantiques de son auteur. Lorsque, toutefois, il s'agit de donner un directeur à l'Académie d'Anvers, la préférence échut à Van Brée, ancien élève de Vincent et lui-même auteur d'une méthode absolument basée sur les principes de David. Même chose à Bruxelles, où Navez, disciple direct du peintre des *Horaces,* eut, à côté d'un atelier très suivi, la direction de l'école officielle.

Le temps a sans doute apporté quelques tempéraments à la rigueur du système issu des enseignements de l'illustre proscrit de la Restauration, mais on peut dire que, dans ses lignes générales, il n'a pas cessé de servir de base à l'enseignement, et comme la plupart des localités de quelque importance ont leur école, subventionnée par l'État et contrôlée par lui, nous assistons à ce phénomène qu'un jeune homme, dès qu'il apprend à manier le crayon, aspire à entrer en *tête antique,* pour aborder ensuite le *torse* et la *figure,* tout en sachant que ces types l'éloignent de la nature qu'il a sans cesse sous les yeux, et — tant est forte la puissance des traditions — qu'il suppose indignes de servir de modèles.

On signale à bon droit les surprenantes audaces de certains novateurs, sans se douter que, précisément, pareilles audaces se justifient comme réaction outrancière contre un ensemble de théories dont le désaccord n'est que trop flagrant avec la haute et légitime admiration de notre époque pour les illustres représentants de la nature, inspirés directement par elle, et non par le moulage de quelque type puisé dans l'héritage de la basse latinité.

Il est, comme de juste, assez difficile d'expliquer à un aspirant artiste qu'il n'y a aucun rapport entre le fait de payer un Rembrandt, un Frans Hals, un Brouwer leur poids d'or sinon davantage, et la poursuite de la perfection par les voies tracées par ces glorieux représentants de son art et de sa race. Il est plus difficile encore de lui persuader que si, dans une même vente, l'*Angelus* de Millet atteint le prix le plus élevé que l'on sache avoir été payé d'un tableau moderne, alors qu'une répétition de l'*Œdipe* d'Ingres n'atteint pas 7,000 francs, il n'y a absolument rien de changé aux principes posés par David, que si les Grecs et les Romains sont passés de mode, ce sont pourtant toujours eux qui font la loi en matière d'enseignement comme en matière d'interprétation de la nature.

Il ne s'agit, dira-t-on, que d'une simple question doctrinale. Le respect de la nature peut se concilier avec celui de l'antique, et de fait aucun artiste ne marchande son admiration aux chefs-d'œuvre de la statuaire grecque. Seulement, comme le dit M. Georges Hirth dans la brochure consacrée par ce novateur à l'enseignement du dessin, puisque, en dernière analyse, la nature sert de guide à l'artiste, ne lui attribuer qu'un rang secondaire, cela équivaut à vouloir former des nageurs dans un bassin à sec. On possède ainsi tout ce qu'il faut pour savoir nager, à l'exception toutefois des moyens les plus propres à vaincre les vraies difficultés de la natation.

Comme il y a plus en Belgique qu'un seul enseignement des beaux-arts, celui de l'État, la voie officielle offre de trop grands avantages à quiconque rêve d'être artiste, pour ne pas expliquer les nombreuses anomalies qui résultent de cet état de choses. On a vu des lauréats du grand concours ne pas même attendre l'expiration du terme réglementaire pour se livrer à la peinture des scènes de mœurs, séjourner en Italie juste assez pour se rendre dignes des commandes officielles. L'institution du prix de Rome est

elle-même battue en brèche par bien des artistes, et une école assez nombreuse propose de laisser le libre choix du sujet aux concurrents eux-mêmes.

Pour les architectes, on trouve qu'ils auraient mieux à faire à étudier les monuments de leur pays qu'à restituer des palais romains et des temples grecs.

Tel est le courant du jour. Il me paraît devoir infailliblement conduire à l'abandon d'une bonne partie des anciennes formules, respectables si l'on veut dans leur principe, mais assurément faussées dans leur application.

Comme le dit d'ailleurs Courajod avec l'autorité qui s'attache à son étude approfondie de la question : « La révolution de David se fit non pas au nom d'un principe absolu, au nom de l'autorité doctrinale de l'art antique, c'est-à-dire au nom exclusif d'un seul entre tous les éléments dont l'art moderne était composé depuis le XVe siècle. On appela cela faire un affranchissement et une renaissance. En réalité, l'art s'asservit lui-même pour quarante ans. »

Paroles doublement vraies appliquées à la Belgique où ont marqué de si glorieux artistes inspirés par la nature.

On s'est plaint encore à la Chambre du régime des expositions. Assurément, si l'on regrette de voir pousser vers la carrière artistique un trop grand nombre de jeunes gens mal préparés, stimulés qu'ils sont par tous les avantages que leur procure l'enseignement officiel, — un brave homme me disait l'autre jour qu'il lui en coûtait moins de faire de son fils un architecte qu'un menuisier, — les expositions ne sont pas étrangères au mal que l'on déplore. On ne voit pas trop cependant où est le remède. La Belgique a eu jadis une seule exposition officielle organisée tous les trois ans à Bruxelles aux frais de l'État. On y distribuait des médailles fort briguées, comme de juste, des subsides, etc. Depuis quelques années, les expositions d'Anvers et de Gand, organisées par des sociétés particu-

lières, ont été mises sur un pied d'égalité avec celles de l'État. On y décerne des médailles officielles, etc., si bien que tel exposant n'ayant pas réussi à Bruxelles à obtenir la récompense, se la voit attribuer à Gand ou à Anvers avec la même œuvre, et notez que dans ce cas la médaille prend rang au niveau de celle de Bruxelles. Évidemment il y a là une cause d'affaiblissement pour les expositions organisées directement par l'État.

Outre les expositions triennales, d'autres salons s'ouvrent régulièrement à Liége, à Namur, à Malines, puis dans les cercles locaux, même dans les faubourgs, au seul profit de l'art faubourien. Et voici que d'Anvers on nous annonce que la vénérable Société d'encouragement des Beaux-Arts modifie ses statuts pour organiser tous les ans une exposition. Sur trois salons, deux seront exclusivement réservés aux représentants de l'art anversois, comme s'il y avait avantage pour le public ou pour les artistes à cet isolement. N'est-ce pas d'instinct qu'on reprend la charmante boutade de M. Béraldi : « Il ne restera bientôt plus d'exposition à commettre ».

La période des ventes est close. Elle a été d'un intérêt plus qu'ordinaire pour la Belgique. Les collections de Cornelissen et de Buisseret avaient fait, pour quelques jours, de la salle Saint-Luc, le rendez-vous d'amateurs de haute marque, ce qui ne s'était plus vu depuis la vente Du Bus. On a moins parlé de la collection de Cornelissen que de la collection de Buisseret, et je crois qu'en réalité cette dernière l'emportait par la qualité des œuvres. Les petits maîtres hollandais y étaient représentés par d'excellents spécimens. Vous en avez publié les enchères, assez bien disputées, et où l'Angleterre a, plus d'une fois, eu le dessus. La collection Cornelissen se composait plus spécialement d'œuvres flamandes, parmi lesquelles plusieurs, sans doute, étaient dans la famille dès le XVII[e] siècle,

car, ne l'oublions pas, Van Dyck a gravé le portrait d'un Cornelissen désigné déjà comme *amateur d'art*. Un *Mariage de sainte Catherine,* du maître, pareil à celui du duc de Westminster, et que beaucoup de personnes convoitaient, a décidément pris le chemin de l'étranger. Le tableau, indiscutablement authentique, avait par malheur perdu de son charme par un déversissage récent et maladroit. Il n'en a pas moins atteint une trentaine de mille francs à Sedelmeyer. On a payé 2,600 francs un portrait d'homme en médaillon, également donné à Van Dyck; 3,600 francs, un Gérard Van Herp, *Le Premier Vin de la vendange;* 3,000 francs, un très bon Huchtenburgh; deux excellents Huysmans, 1,500 et 1,550 francs, adjugés au comte Du Bus de Gisignies, fils du célèbre amateur; un portrait d'homme de T. de Keyser, 8,000 francs, beau spécimen; 3,200 francs, un Guillaume Mieris; 14,000 francs, un *Dieu marin,* attribué à Rubens; 10,400 francs, une *Marine* de Guillaume Van de Velde; 14,100 francs, une *Bacchanale d'enfants,* donnée à Rubens. L'ensemble de la collection, quatre-vingt-six numéros, a produit environ 120,000 francs.

Les collections de Buisseret et de Cornelissen ont été aliénées du vivant de leurs possesseurs. La mort de deux autres amateurs bien connus, le chevalier Camberlyn d'Amougies, à Bruxelles, et M. Édouard Kums, à Anvers, avait fait annoncer, un peu prématurément, la vente des deux collections justement renommées. Il ne semble pas que cette nouvelle doive se réaliser bientôt. La collection Camberlyn, formée avec infiniment de goût par le vieux chevalier dont la précieuse collection d'estampes fut vendue à Paris il y a une trentaine d'années, contient des œuvres de première valeur, principalement des Hollandais du XVIIe siècle. Il y a aussi un P. Pourbus d'extraordinaire importance, jadis reproduit par la *Gazette*. Je le répète, il ne semble pas que, jusqu'à

ce jour, il soit question pour la famille du gentilhomme défunt de se dessaisir de ses trésors.

Quant à la collection Kums, la veuve et les enfants du collectionneur passionné ont résolu d'aménager quelques salons de leur vaste hôtel du Marché-aux-Chevaux, spécialement en vue de l'exhibition de la galerie qui, certainement, constituera une des attractions d'Anvers. M. Kums collectionnait à la fois les anciens et les modernes. Dans l'une et l'autre catégorie, il possédait des pages hors ligne.

Parlant d'Anvers, je ne dois point manquer de vous faire part d'un bruit assez répandu dans la cité de Rubens. On serait menacé de voir disparaître le grandiose ensemble de la cour, la seule partie encore conservée de l'ancienne habitation de l'auteur de la *Descente de Croix*. L'hôtel, déjà dénaturé par sa division en deux demeures distinctes, n'en conserve pas moins le beau portique qui sépare l'avant-cour du jardin, où se voit encore un pavillon érigé, comme le portique d'ailleurs, sur les dessins de Rubens lui-même. Or il se fait en ce moment des travaux dans l'historique demeure, et l'on m'assure qu'il est fortement question de faire disparaître le portique auquel se rattachent de si nobles souvenirs. Hélas ! vous le savez, notre pays ne possède aucune loi qui empêche ces actes de véritable vandalisme. Un particulier a le droit de faire disparaître la plus merveilleuse façade. On a vu avec plaisir la Chambre des représentants se préoccuper d'une question qui, depuis tant d'années, occasionne les plus légitimes soucis aux archéologues. Un membre a même demandé la conservation des sites pittoresques, en cas de concession d'une ligne de chemin de fer. Espérons, au surplus, que la municipalité d'Anvers ne laissera pas de protester contre le projet qu'on prête au possesseur de la maison de Rubens, lequel, d'ailleurs, est un des descendants de l'illustre peintre.

On s'occupe en ce moment de compléter la façade du nouveau Musée d'Anvers d'une ornementation appropriée à la destination de l'édifice. La façade principale sera décorée de deux groupes équestres et de deux groupes allégoriques. Il y aura ensuite, pour les façades latérales, une frise décorative et huit statues, hautes de 4 mètres, représentant l'art égyptien, l'art grec, l'art latin, l'art arabe, l'art byzantin, l'art gothique, l'art de la Renaissance, enfin l'art moderne flamand.

La façade postérieure recevra un bas-relief avec motif central aux armes d'Anvers. Enfin la *loggia* de l'étage sera décorée des bustes de Rembrandt, de Vélasquez, de Holbein, de Michel-Ange, de Raphaël, de Jordaens, de Van Dyck, de Dominique de Wagemakere (l'architecte de la Bourse d'Anvers et du complément de la flèche de Notre-Dame), de Memling, de Teniers, de Vorsterman. Déjà les médaillons de Rubens et de Quentin Matsys ornaient la façade principale.

Qu'il me soit permis, parlant de Quentin Matsys, d'attirer l'attention des curieux sur une notice publiée récemment par la revue anversoise la *Vlaamsche School,* notice dont l'auteur, le signataire de ces pages, signale au Musée de Francfort un portrait catalogué sous le nom de Barthélemy de Bruyn, et qui ne saurait être que l'effigie du peintre-forgeron d'Anvers, enlevé par les commissaires de la République en 1794 et qui ne parvint jamais au Louvre, comme il résulte des inventaires. Le portrait, en buste, fut acheté par l'institut Städel en 1886. Il porte la même inscription placée en 1629 sur la pierre tombale érigée, à cette époque, à Quentin Matsys. La peinture est à tous égards remarquable. La *Vlaamsche School* nous en promet la photographie pour son prochain numéro.

Le Musée d'Anvers s'est enrichi d'un grandiose triptyque du *Jugement dernier*, de Bernard Van Orley. Ce triptyque, déjà mentionné par Van Mander et du reste un

des rares travaux qu'il mentionne du peintre de Marguerite d'Autriche, appartient aux hospices d'Anvers. On savait que ce retable avait été peint pour les « Aumôniers » des pauvres. Van Mander au reste le disait, mais on n'était point fixé sur la date de l'exécution de l'œuvre.

La question vient d'être tranchée par une communication faite à la dernière séance de l'Académie d'archéologie par M. Geudens, archiviste des hospices d'Anvers.

M. Geudens a retrouvé les comptes relatifs à la confection du triptyque. Commandé à Van Orley en 1519 par les aumôniers, il fut terminé en 1524 ou 1525. Donc Van Orley s'occupait du tableau à l'époque du séjour d'Albert Dürer à Bruxelles, car c'est bien là que fut peint cet ouvrage. La peinture coûta 600 florins, somme que les aumôniers acquittèrent de leurs propres deniers. En somme postérieur au premier voyage de son auteur en Italie, le triptyque est antérieur aussi à la transformation qui s'opère dans la manière du peintre à la suite de son second séjour par delà les Alpes.

La municipalité bruxelloise s'occupe depuis quelques années, avec un soin jaloux, de la restauration de son admirable place de l'Hôtel-de-Ville. Cette place est actuellement éclairée par la lumière électrique. La ville désire faire de cet éclairage un élément de décoration. Elle a donc mis au concours le modèle d'un mât électrique. Après quelque tirage, un modèle a été finalement adopté et l'on ne tardera point à mettre la main à l'œuvre. Le public n'a pas été admis à voir jusqu'ici le projet couronné, mais l'idée est à coup sûr louable de faire appel aux artistes pour un travail dont le côté utilitaire n'exclut pas l'importance monumentale. On aimerait à voir toujours prévaloir de pareilles considérations.

Le nouveau Musée du Cinquantenaire. Porte de Hal et autres Musées [1].

Projet de déplacement de la collection des portraits historiques et du Musée de la numismatique.

... Le *Palais du Cinquantenaire* ne peut manquer de devenir un but de promenade pour tous ceux que les choses d'art ne laissent pas indifférents. Tels qu'ils sont actuellement installés, en dépit de leur arrangement forcément défectueux, les Musées de l'art monumental, de l'art décoratif et surtout de l'art ancien méritent déjà d'attirer le public. On ne manquerait certainement pas de les aller voir si l'on se doutait de l'intérêt exceptionnel qu'ils présentent. Ajoutons que leurs locaux sont convenablement chauffés et que leurs abords seront prochainement gardés par un poste de soldats, que M. de Haulleville a obtenu du Ministère de la Guerre, dans le but de garantir le Palais et ses serviteurs contre les entreprises audacieuses des rôdeurs fort nombreux dans les environs. Le conservateur en chef des Musées du Cinquantenaire semble, du reste, avoir pris ses fonctions à cœur : ses collaborateurs se plaisent à conter les efforts qu'il tente chaque jour pour intéresser le Gouvernement aux belles collections qu'il possède, sans les connaître presque, et obtenir des locaux décents pour les abriter et des crédits suffisants pour les compléter. Peut-on croire que les Musées de l'art ancien, de l'art décoratif et de l'art monumental en sont réduits à se partager chaque année un misérable crédit de 20,000 francs?

... Et la collection des portraits historiques « pour laquelle le Musée de peinture doit se dessaisir de quelques-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1892, t. 7, p. 165.

unes de ses plus belles toiles », serait-il vraiment admissible qu'après avoir travaillé pendant un demi-siècle à l'accroissement de notre Galerie Nationale, on s'en allât de gaieté de cœur la diminuer d'un de ses éléments d'attrait actuellement les plus appréciés? Au surplus, comment serait poursuivie pareille collection? Le Gouvernement n'est pas disposé sans doute à susciter une concurrence à son propre Musée, et si quelqu'un s'avise de donner ou de léguer des portraits de maîtres au Musée royal, à les envoyer purement et simplement au Parc du Cinquantenaire.

Il y aura encore le « Musée » de la numismatique par le déplacement du Cabinet de la Bibliothèque royale. Mais la numismatique, science auxiliaire de l'histoire au même titre que l'iconographie, relève, à de rares exceptions près, des grands dépôts littéraires dont les éléments sont indispensables à la mise en valeur de ses éléments. Faire d'un Cabinet de numismatique un simple Musée, c'est dénaturer absolument son rôle, c'est reléguer parmi les non-valeurs cette somme incalculable de pièces d'importance artistique presque nulle, mais de valeur historique immense. Arrivera-t-il à l'esprit d'un homme de science de prétendre que la valeur d'un *codex* manuscrit réside dans ses miniatures, qu'une estampe ancienne ne doive s'apprécier que par sa perfection artistique plus ou moins haute?

Un Musée de la nature de celui que nous avons à l'état d'ébauche a pour premier devoir, comme pour première utilité, de s'adresser à cette foule que les Anglais appellent *the million* et pour laquelle fut constitué à Londres, en dehors du British Museum, comprenant à la fois la Bibliothèque Nationale, les Antiquités, le Cabinet de numismatique et le Département des estampes, le Palais de Cristal de Sydenham, le Palais de Bethnal Green, etc. Faire et défaire, c'est toujours travailler, dit le proverbe; encore faut-il travailler utilement.

Sans doute, quand il s'agit d'un Musée, l'avenir est un

facteur de première importance. N'oublions pas cependant qu'il a fallu cinquante-six ans pour rassembler le maigre ensemble qui constitue présentement nos collections d'antiquités et d'armures. Les pronostics ne sont donc pas en faveur d'un accroissement ni bien rapide ni bien imposant de ses diverses sections, lors même que les ressources matérielles seraient moins limitées qu'elles ne le sont.

Il va de soi que l'on ne peut envisager comme un accroissement le fait d'emprunter à d'autres Musées une partie de leurs ressources. Les collectionneurs se font de plus en plus rares en Belgique et, force est de le reconnaître, si quelques-uns d'entre eux étaient désignés comme devant enrichir de leurs dons les collections nationales, ces espérances ne se sont jamais réalisées. La collection de M. le comte de Nedonchelle, dont la partie numismatique orne aujourd'hui le Musée de Tournai, a été tout récemment aliénée à Bruxelles.

Si la Belgique a pu, pendant des siècles, alimenter de ses splendeurs les Galeries de l'étranger, on serait à coup sûr peu juste à son égard en lui reprochant de n'avoir pu sauvegarder des trésors qu'on ne lui demandait pas la permission d'emporter. A Anvers, par exemple, les plus merveilleuses orfèvreries furent jetées au creuset pour payer la contribution de guerre imposée par la République. Tout cela est navrant. Mais, enfin, on ne peut être et avoir été. Le plus sage, quand on n'a pas de quoi faire de très beaux Musées, est de rester dans la limite de ses moyens, ce qui vaut assurément mieux que d'exalter ses misères.

Critiques contre les achats de la Commission du Musée de peinture.

L'administration des Musées de peinture est, depuis quelque temps, très énergiquement prise à partie par des journaux, dont les critiques ont trouvé déjà leur écho à la

Chambre même. Le Ministre a promis des explications à l'occasion de la discussion de son budget.

On reproche à la Commission directrice des Musées, non moins ce qu'elle fait que ce qu'elle s'abstient de faire. Achetant d'une part de médiocres tableaux et les payant cher, elle néglige d'enrichir notre Galerie Nationale d'œuvres des maîtres qui ont marqué dans l'histoire de l'art flamand et qui, jusqu'à ce jour, sont représentés mal ou point du tout dans les collections de l'État. Telles sont, avec d'autres griefs encore, les accusations que je signale.

Passant sur la forme, parfois très acerbe, de ces critiques, elles n'ont rien, me semble-t-il, que l'on doive regretter. C'est le droit du public d'être renseigné sur la manière dont se dépensent ses deniers, les Musées ne sont pas dispensés de rendre leurs comptes. Toutefois, lorsqu'on se met à remuer les opinions, à contester l'authenticité de telle ou telle toile sur laquelle a porté le choix des commissaires, le public ne trouve à cela aucun bénéfice, à moins que la critique n'émane d'une autorité si haute que son jugement soit sans appel. Remarquez que les articles que je signale sont anonymes. On demande à la Commission pourquoi elle n'a pas acheté tel tableau, dont M. X... est aujourd'hui le possesseur.

Nul n'ignore qu'en matière d'art, tel juge avec un dédain superbe l'acquisition d'autrui qui se blouse de la plus jolie façon du monde dès qu'il s'agit de la sienne propre.

Nous avons en Belgique une école d'amateurs, qui peut-être a des ramifications en France, toujours sur la trace de quelque chef-d'œuvre ignoré. Après chaque vente, c'est un concert de doléances : le Musée a laissé échapper l'occasion de faire là un coup superbe !

Il y aurait mauvaise grâce à méconnaître que si le goût des peintures anciennes se répand en Belgique, en revanche, le nombre des amateurs disposés à acquérir des

toiles de réelle valeur en les payant leur prix est extrêmement restreint. Le fait est absolument notoire. Autant pour les tableaux que pour les livres, les estampes, les antiquités, les directeurs de vente savent et proclament que les objets de valeur discutable se placent à des prix comparativement plus élevés à Bruxelles, à Anvers et ailleurs qu'à Paris, tandis que les objets de premier ordre n'y trouvent pas de public disposé à les payer leur valeur. Si, comme il le peut et le doit, le Musée s'applique à réunir les meilleurs spécimens des maîtres les plus distingués, ce n'est que très exceptionnellement que les ventes locales pourront lui fournir l'occasion de s'accroître utilement; il peut, dès lors, se montrer indifférent à des critiques, dont la cause déterminante n'est souvent que l'amour-propre blessé. On offre au Musée une œuvre; elle n'est point acceptée, il est alors tout simple de mettre en lumière l'ignorance, le manque de goût de ceux qui n'ont pas su profiter de l'aubaine.

N'allons pas conclure de tout ceci que le Musée, surtout dans les derniers temps, ait eu la main très heureuse dans ses achats. Privé d'un conservateur, administré par une Commission dont, il faut bien le reconnaître, beaucoup de membres n'ont que leur bon vouloir à mettre à la place d'une compétence reconnue dans les choses d'art ancien, on dirait qu'il hésite à s'aventurer et envisage de plus en plus son rôle comme passif, comme restreint à juger les œuvres soumises à son choix, tâche que l'expert qu'il consulte remplirait seul au besoin.

La Belgique, en ce qui concerne les ventes de tableaux anciens, est un centre d'importance secondaire. Il n'est pas d'usage que les marchands de l'étranger viennent organiser des ventes soit à Bruxelles, soit à Anvers. Si donc l'on veut acheter, il importe de suivre les ventes de Paris, de Londres, de Berlin, de Cologne. Il est à coup sûr peu avantageux à notre Galerie Nationale de ne pas prendre

elle-même l'initiative de ses choix, et l'on ne doit guère s'étonner des critiques que soulève l'acquisition en vente publique, pour les Musées de l'étranger, d'œuvres flamandes très importantes à des prix notablement inférieurs à ceux qu'il est d'usage de payer en Belgique, et cela tout simplement parce que le fait d'appartenir à la Commission du Musée n'implique pour aucun de ses membres l'obligation de s'en aller courir les ventes du dehors. Rien ne serait plus facile que de citer des œuvres d'une haute valeur perdues pour la Belgique et dont les prix d'adjudication peu considérables rendaient l'acquisition facile et en quelque sorte obligatoire. Qu'il me suffise de mentionner les deux Van Eyck achetés, en dernier lieu, par le Musée de Berlin. D'autres peintures sont devenues la propriété de l'État après avoir passé en vente publique à des prix que l'on ne s'est pas fait faute de publier en insistant sur le bénéfice qu'aurait fait réaliser au Musée l'acquisition directe.

Il n'y a, pour remédier à pareille situation, qu'une responsabilité nettement établie. Nous sommes un peu dans la position de l'homme bienfaisant et riche, prodiguant son or à qui le sollicite, mais attendant aussi les appels à sa générosité, alors que le philanthrope fait de son bien un emploi raisonné et plus fécond. Je ne sache pas qu'il ait même jamais été question de donner à notre Galerie un conservateur, et peut-être aussi aurait-on quelque peine à trouver l'homme voulu, — je ne parle pas, bien entendu, d'un conservateur décoratif comme le fut Conscience, notre grand romancier national, — j'expose le principe d'une direction sérieuse.

On citait, il n'y a pas longtemps, le cas d'une offre importante faite à l'un de nos Musées et que l'absence de quelques commissaires fit échouer. Pour qu'un Musée prospère, il faut à sa tête un homme responsable et compétent, dévoué corps et âme à sa splendeur, agissant

comme l'amateur pour sa propre galerie. M. Lacaze n'a formé sa splendide galerie qu'à force de se transporter partout où il y avait une œuvre à voir et à acquérir. L'illustre chevalier Van Ertborn, dont la collection constitue l'un des joyaux du Musée d'Anvers, passait pour un maniaque. Étant préfet de l'Empire dans le midi de la France, on raconte qu'il se mettait en route dès qu'une œuvre d'art lui était signalée et, indifférent aux nécessités de la poursuite, ne rentrait chez lui que la peinture conquise. Telle est, en somme, la tâche d'un conservateur de Musée; elle ne saurait, en dépit du zèle le plus louable, échoir à une Commission.

Démolition de l'ancien Palais de Justice, ancien Couvent des Jésuites, l'Église par Francquart admirée par Rubens.

Un monument qui disparaît, alors même qu'il est de mince valeur artistique, laisse rarement d'inspirer des regrets. On a grandi à son ombre, et à son aspect se mêlent des souvenirs attachants. Paris est une belle ville, mais enfin nous ne serions pas fâchés de retrouver encore un peu les aspects recueillis par le burin de Silvestre. Du vieux Bruxelles il restera bientôt peu de chose. L'ancien Palais de Justice, en voie de démolition, avait, ma foi, sa physionomie et son histoire, et je m'étonnerais fort si quelqu'un n'entreprenait de perpétuer par le crayon et la plume l'une et l'autre. Je ne sais pourtant si l'on a songé à recueillir les aspects étranges de ces cours et terrasses, de ces galeries, de ces couloirs, restes d'un des premiers collèges des Jésuites que l'on ait eus en Belgique, après l'arrivée de Farnèse, et fort contre le gré de la population, assure l'histoire, car le duc d'Albe lui-même ne protégeait guère les Jésuites. Les différences de niveaux avaient donné un certain pittoresque à l'ancien Palais de Justice où d'anciennes chapelles servaient d'auditoires. L'église

avait disparu depuis la fin du siècle dernier après avoir servi de club jacobin, d'hôpital, de bibliothèque publique. Cette église, œuvre de Francquart, et conséquemment très italienne, faisait l'admiration de Rubens. Dans la préface de son livre sur les Palais de Gênes, le grand peintre se félicite de voir vieillir et disparaître peu à peu le style d'architecture « que l'on nomme barbare ou gothique » et des hommes de goût introduire, au grand honneur de la patrie, cette architecture qui possède la vraie symétrie, celle qui se conforme aux règles établies par les Grecs et les Romains (!) et dont les églises magnifiques, érigées à Bruxelles et à Anvers, pour la Compagnie de Jésus, constituent de louables échantillons.

L'église honorée des suffrages de Rubens disparut donc pour être remplacée, cette fois, par une vraie façade à la romaine avec un fronton triangulaire et un péristyle à colonnes composites.

L'emplacement immense de l'ancien Palais de Justice, assez vaste pour abriter encore les Archives générales du Royaume est, paraît-il, destiné à servir au tracé de plusieurs rues. Le terrain a d'ailleurs une valeur immense, ce qui sera probablement cause de l'échec d'un projet préparé par l'architecte Samyn, et tendant à affecter la situation de l'ancien temple de Thémis à la création d'un local de fêtes et d'expositions dont Bruxelles se trouve privé depuis l'établissement du Musée de peinture ancienne au Palais des Beaux-Arts.

Les artistes se plaignent, à bon droit, de cette dépossession, car notez que si on leur a attribué les anciens locaux du Musée de peinture, devenu le siège du Musée moderne, ce Musée disparaît pendant les expositions triennales. Cela est donc fort fâcheux pour tout le monde. Ce qui est surtout regrettable, c'est la perte du merveilleux emplacement que fournirait à un local d'exposition, l'immense terrain occupé par le Palais de Justice.

Il semble qu'en cette matière rien ne soit, comme l'on

dit en Belgique, durable comme le provisoire. Anvers, qui ne se fait pas faute de narguer la capitale sur la nature éphémère de ses combinaisons, lui montre à la fois et son Musée et son local d'exposition et le fructueux résultat financier de ses Salons de peinture comparé aux maigres recettes du Salon officiel de Bruxelles. On raconte dans les journaux d'Anvers, que les artistes dont les œuvres, peu nombreuses, ont été acquises pour la loterie de l'Exposition de Bruxelles, en 1890, sont à peine payés à l'heure actuelle, tandis qu'Anvers, la ville qui sait ce que vaut un engagement, a, dès longtemps, fait honneur à sa signature. Assurément il y a là de quoi se réjouir, et rien n'est plus légitime que de voir la Société royale d'encouragement des Beaux-Arts faire état, d'une part, des 60,000 francs qu'elle a pu affecter à des acquisitions d'œuvres destinées à être réparties par la voie du sort ; de l'autre, des 75,000 francs que des particuliers ont consacrés, grâce à elle, à des achats.

En revanche, le Salon, qui s'est fermé à la fin d'octobre, a été certainement l'un des moins heureux que l'on ait vus en Belgique, et si, comme de juste, plus de mille œuvres exposées ont dû embrasser bien des productions intéressantes, cela ne revient pas dire que, jugée au Salon d'Anvers, l'école belge se montrât sous son jour le plus avantageux. La multiplicité des expositions n'est pas étrangère à cet état de choses. Si, de fait, nos Salons sont triennaux, étant donné le roulement, on peut dire qu'ils sont annuels, sinon semestriels, et les œuvres longuement élaborées deviennent de plus en plus rares.

Bien qu'Anvers et Bruxelles soient à peine distants d'une heure de chemin de fer, les deux villes semblent singulièrement séparées sur le terrain artistique. Le rapport de la Société d'encouragement des Beaux-Arts ne ménage pas les critiques bruxellois, « folliculaires » dont la « phraséologie méchamment prétentieuse », les appré-

ciations « haineusement exclusives », « la rage de dénigrement » trahissent « l'hostilité sans intelligence et sans cœur ». Tout cela, convenons-en, est franchement puéril et, je n'hésite pas à l'ajouter, d'un goût médiocre.

Rien ne prête à la controverse comme l'œuvre d'art; les artistes les plus grands ont leurs détracteurs comme les plus médiocres. Ayons toujours présent à la mémoire le beau chapitre consacré par Bigot à la presse dans son magistral ouvrage des *Classes dirigeantes*. C'est là qu'on nous montre avec quelle facilité l'on écrit sur tout, et spécialement sur l'art, avec un peu de bonne volonté et beaucoup d'aplomb.

Critique d'art, mon Dieu! en Belgique, du moins, il semble que tout le monde l'est, l'ait été ou le doive être. Mais enfin, ignorante ou éclairée, le droit imprescriptible de la critique est d'exprimer son jugement sur les œuvres exposées au grand jour des expositions, et puisque, après tout, le Salon d'Anvers a fait *un beau chiffre d'affaires,* comme disait une feuille locale, la presse ne lui a pas fait grand tort.

Exposition des œuvres de Verlat.

Vous n'ignorez pas que Raffaelli a remporté la médaille au Salon d'Anvers. Ce même Salon a été consacré à l'exhibition de l'œuvre de Charles Verlat, décédé à la fin de 1890, directeur de l'Académie d'Anvers. Cet ensemble rétrospectif a offert un intérêt considérable. Il n'a pas fait découvrir un nouveau Verlat, la variété d'aptitudes et la dextérité du pinceau du maître étant ultra connues, mais il a certainement mis en relief, une fois de plus, le caractère très intéressant de sa recherche. Chose singulière, Verlat s'est révélé surtout comme animalier; certains de ses animaux avaient une vigueur de charpente et une énergie de facture qui faisait songer à Snyders et que l'on

ne retrouvait pas toujours dans ses représentations de la figure humaine.

Plus de deux cents toiles du peintre étaient réunies au Salon d'Anvers. Rassemblées un peu au hasard, ces créations, dont beaucoup auraient pu être plus rigoureusement triées, étaient, de plus, arrangées sans méthode. Il est incontestable que l'œuvre de Verlat, chronologiquement classée, eût accusé une trempe d'artiste de valeur peu commune, et ce que les Anglais appellent une « versatilité » remarquable.

Très inférieur parfois à lui-même, le maître, en revanche, vous surprenait par une stupéfiante réalisation de choses vues, car c'était un observateur de premier ordre.

Verlat avait surtout cette supériorité d'être l'homme de son temps, ayant très largement ressenti les influences de l'esprit moderne et nullement rougi de les proclamer dans une bonne partie de son œuvre. Le Musée d'Anvers possède de lui une immense peinture représentant un chariot chargé de moellons, gravissant une côte sous l'effort de deux vigoureux percherons. Quand cette toile, exécutée à Paris, parut à l'un des Salons des Champs-Élysées, Jean Rousseau, que la mort a enlevé soudainement, n'hésita point, dans un article du *Figaro,* à désigner l'œuvre de son compatriote comme propre à servir d'enseigne à un entrepreneur de transports. Cela fit du bruit ; Verlat, caricaturiste hors ligne, se vengea en peignant le critique sous les traits d'un singe. Rousseau ne lui en garda pas rigueur.

Je ne me hasarde pas à dire si Verlat était un produit de l'école française — car il fut pendant bien des années un membre influent de la colonie belge parisienne — ou de l'école flamande ; on ne saurait nier qu'il ne tienne des deux. Mais, très certainement, avec lui s'est éteint une des personnalités artistiques de ce temps que la Belgique avait le plus fréquemment salué de ses applaudissements et que la capitale, non moins qu'Anvers même, appréciait comme un rare virtuose du pinceau.

Henri de Braeckeleer.

Le buste de Verlat, œuvre du sculpteur Pecher, a récemment trouvé place au Musée d'Anvers où, depuis peu, figure aussi le buste en bronze d'Henri de Braeckeleer, exécuté par M. Lambeaux, l'auteur de la fontaine monumentale de la place de l'Hôtel-de-Ville. Bien que le buste en question soit l'hommage d'un particulier à la ville natale du jeune peintre, son inauguration a été le prétexte d'une cérémonie à laquelle se sont associés les artistes de la plupart des villes du pays, et des discours nombreux ont proclamé les mérites de ce fidèle interprète de la nature, enlevé à la fleur de l'âge, après avoir enrichi l'école flamande d'un ensemble d'œuvres où les choses de la vie réelle se traduisaient avec un sentiment prodigieux du clair-obscur.

Unanimes dans leur admiration pour le génial artiste, les orateurs ont différé dans l'expression de ce sentiment. Les anciens amis de Braeckeleer ont été quelque peu surpris d'apprendre que le pauvre garçon avait dû mourir en quelque sorte de misère. On avait même proclamé dans un journal bruxellois qu'il n'avait pas de quoi s'acheter des couleurs. Ayant eu l'avantage de connaître de fort près Braeckeleer, je puis affirmer que tout cela est fort inexact.

Fils d'un peintre qui eut son heure de vogue et trouva des admirateurs non seulement à Anvers, mais partout, Henri de Braeckeleer, venu au monde alors que déjà son père était au déclin de sa réputation, subit surtout l'influence de son oncle Leys. Comme tous les hommes ayant le travail difficile, c'était un concentré. Bien que d'une vigoureuse charpente, il était rêveur, et s'abstrayait longuement dans la contemplation d'un détail. Un critique anversois, M. Eugène Landoy, du *Précurseur,* a écrit sur le jeune peintre un article aussi distingué par la forme que

précis par le fond. « Comme de Braeckeleer avait le travail difficile », dit M. Landoy, « et que toute œuvre nouvelle, à cause des soins extraordinaires qu'il y apportait, il était préoccupé surtout de donner la sensation, non seulement de la forme des choses, ce qui n'est que du dessin colorié, mais de la substance, de la matière dont elles sont faites, représentait pour lui un effort douloureux, il différait volontiers le moment de se mettre à la besogne. Le chevalet était pour lui, à la lettre, un instrument de torture. »

Quoi qu'il en soit, le jeune homme, remarqué dès ses débuts, en 1858, était mentionné déjà, avec les plus grands éloges, par Paul Mantz, en 1861. Voici ce que disait le maître critique dans la *Gazette* même [1] : « M. Henri de Braeckeleer est encore un copiste de la nature. Sa *Blanchisserie* est, à vrai dire, un tableau d'enfant. Dans cette naïve peinture, qui est dénuée de toute philosophie, on voit d'honnêtes bourgeois faisant sécher, dans un jardin, des linges et des pièces de toile. Il ne nous est pas permis de pénétrer dans l'intérieur des familles, mais il nous paraît évident que le jour où M. Ferdinand de Braeckeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie de réalisme à outrance, il a dû se voiler la face et invoquer le ciel. Consolons ce père attristé ; disons-lui que, malgré la vulgarité du motif, le tableau exposé par son fils est un début des plus intéressants : les moindres détails y sont tellement à leur place, les figures sont si vraies d'attitude et de couleur, la lumière est si juste qu'on ne peut s'empêcher de croire que le jeune artiste qui commence ainsi sera bientôt un peintre habile. »

Henri ne fut jamais ce qu'on peut appeler un peintre habile, mais il garda ses précieuses qualités d'observation, et l'exposition de son œuvre, organisée successivement au

---

[1] Année 1861, t. II, p. 283.

Cercle artistique d'Anvers et au Cercle de Bruxelles, aura été l'événement artistique de l'hiver. Composée d'une cinquantaine de peintures, cette exhibition, où reparut la *Blanchisserie* mentionnée plus haut, a mis singulièrement en relief la persévérance du jeune artiste dans sa naïve traduction de tout ce qui l'environnait : hommes et choses, dont l'objectivité seule l'intéressait. Ses gaucheries mêmes n'étaient pas sans charme, car, évidemment, il y a là plus d'instinct que de savoir. C'est qu'en effet, Braeckeleer peignit comme l'oiseau chante et, peu soucieux d'imiter personne, fut un maître, précisément parce qu'il s'ignorait autant lui-même qu'il ignorait les autres.

Atteint à plus d'une reprise dans ses facultés mentales, Henri de Braeckeleer produisit peu ; mais ce qu'il produisit fut apprécié à sa valeur, moins sans doute par les bourgeois que par les artistes. Dès ses premiers pas dans la carrière artistique, tout ce qu'il peignit devint la propriété de M. Coûteaux, banquier, par les mains duquel passèrent la majeure partie des tableaux de Leys et d'autres artistes en renom. Dans les expositions internationales, le jeune artiste anversois eut des succès. Il fut un des médaillés de Vienne, et sa ville natale fit, à cette occasion, frapper pour lui une grande médaille d'or semblable à celle offerte à Leys quelques années auparavant à la suite de son grand succès à l'Exposition universelle de Paris.

Henri de Braeckeleer, enfin, était un aquafortiste d'exceptionnelle valeur. Ses planches sont rares et, fort malheureusement, les cuivres de beaucoup d'entre elles sont détruits.

On a oublié un peu, dans les manifestations si honorables et si légitimes qui environnent aujourd'hui la mémoire du jeune Anversois, de rappeler qu'avant lui, un frère aîné, mort jeune également, fut l'auteur de peintures, très différentes des siennes, sans doute, mais se distinguant par un ensemble de qualités peu communes au temps où elles virent le jour. Le Musée d'Anvers conserve une de

ses toiles. Ce Ferdinand de Braeckeleer le jeune fut, avant Henri, l'élève de Leys, dont il suivit la seconde manière. Il mourut trop jeune pour connaître les suivantes.

Mort de Jean Rousseau.

La disparition de Jean Rousseau, directeur général des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences au Ministère de l'Intérieur, a été très vivement ressentie par le corps artistique belge.

Déjà la *Chronique des Arts* a détaillé les mérites littéraires du critique regretté. Rousseau avait débuté par la peinture; il apporta, dans ses fonctions administratives, les vues d'un véritable artiste. On lui doit, par exemple, la création du square du Sablon à Bruxelles, une place qui, sans doute, n'a point d'analogue en Europe. S'inspirant des « bailles de la Cour », disparues au siècle dernier avec le palais des ducs, Rousseau eut l'idée de faire représenter au sommet de colonnes, imitées de celles de la Bourse d'Anvers, tous les anciens corps de métiers. L'ensemble de ces figurines de bronze produit un effet extrêmement heureux.

Contrairement, du reste, à ce qu'avaient fait ses devanciers, dont les prédilections furent surtout en faveur de la peinture, Rousseau s'appliqua à faire revivre en Belgique la sculpture monumentale. Sous son administration, beaucoup de sculpteurs eurent l'occasion de se distinguer, et je ne doute point que, s'il eut vécu, des travaux importants n'eussent été au moins en projet.

Je ne manquerai pas de signaler, parmi les travaux les plus récents dus à l'initiative de Rousseau, une fort remarquable série de bas-reliefs de bronze : *Les Douze Travaux d'Hercule,* récemment placés au Musée de peinture, pour compléter la rampe du grand escalier, dit d' « Hercule ». Œuvres de M. Mignon, ces bas-reliefs, d'un style très ample et en même temps fort étudiés, font le plus grand

honneur à l'artiste qui les a conçus et je n'hésite pas à les ranger parmi les plus sérieuses productions de la statuaire belge contemporaine.

*
* *

On s'est vivement intéressé en Belgique aux études sur les maîtres allemands dans les Musées de Belgique, publiées dans la *Chronique des Arts* sous la signature de M. T. de Wyzewa. L'appréciation de votre savant collaborateur, touchant le portrait de « Thomas Morus », au Musée de Bruxelles, vient corroborer les vues de la plupart des critiques qui se sont occupés de cette peinture, intéressante au point de vue de son attribution à Holbein. Woltmann la retranchait formellement de l'œuvre du maître pour la donner à l'école française. Vorsterman l'a gravée, il est vrai, et supérieurement, comme un portrait de Morus et comme une œuvre du pinceau de Holbein. Il s'est évidemment trompé. Du reste, à l'époque où sa planche voyait le jour, l'original faisait partie de la collection d'un amateur anversois, Jean Van den Wouwer, plus connu sous le nom de Waverius.

*
* *

On a inauguré le 17 décembre, à Notre-Dame d'Anvers, de nouvelles orgues qui comptent, paraît-il, parmi les plus grandes de l'Europe. Il entre, dans leur composition, au delà de six mille tuyaux. Il a fallu, pour placer le nouvel instrument, faire disparaître l'ancien portail intérieur et ses massives colonnes de marbre. Il y aura donc un nouveau jubé dans le style gothique. Quant à l'ancien buffet d'orgue, œuvre de Quellin et sculpté par Pierre Verbruggen en 1667, il échappa comme par miracle à la destruction du reste du mobilier de l'église. Laissé en place par son acquéreur, il fut, en 1802, racheté par les paroissiens. C'était un beau spécimen de sculpture sur bois du XVIIe siècle. On a eu le bon esprit de le conserver.

**Anniversaire de l'Académie d'Archéologie d'Anvers.
La « Giroflée ».
Les Sociétés de Rhétorique. — Cortège, les Chars.
Acquisition par l'État des ruines de l'Abbaye de Villers.
Restauration du Château de Bouillon. — Le Château
des Comtes à Gand (1).**

En dépit de l'œuvre des siècles et du progrès nécessaire des choses, la tradition conserve en Belgique une force qu'il suffit de stimuler un peu pour la voir se manifester avec une rare puissance. On en a eu tout récemment la preuve à Anvers où, grâce à elle, l'histoire artistique de la grande cité s'est enrichie d'une page vraiment intéressante.

Il s'agissait de commémorer le cinquantenaire de la constitution de l'Académie d'archéologie, ayant son siège à Anvers.

Un demi-siècle, c'est quelque chose dans un pays dont les institutions nationales comptent à peine soixante ans d'existence. On s'est dit qu'un congrès d'archéologues n'était pas de nature à donner une bien grande solennité à l'événement; qu'il fallait autre chose avec, et l'Académie a eu ce rare bonheur de provoquer une manifestation à laquelle ont concouru toutes les forces intellectuelles et artistiques d'une ville qu'il suffit de mentionner pour évoquer le souvenir d'une école dont l'éclat rayonne sur le XVIIe siècle tout entier.

Mais si Anvers a tenu à célébrer comme il convenait la gloire de Rubens, Van Dyck, Jordaens et Teniers, dont les statues ornent ses places publiques, c'est surtout au XVIe siècle que notre métropole commerciale est redevable de sa splendeur contemporaine.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1892, vol. 8, 3e période, p. 348.

Du XVI[e] siècle datent les monuments qui lui impriment son véritable caractère, et nonobstant les agrandissements postérieurs, frappent de surprise l'étranger. Qu'on se souvienne de l'émerveillement d'Albert Dürer en débarquant sur les rives de l'Escaut.

On connaît une estampe de Jost Amman, *Le Tableau du négoce,* où Anvers est pris comme type d'activité commerciale au XVI[e] siècle. C'était, en effet, l'époque d'efflorescence et de prospérité; celle de l'érection de la Bourse, devenue ensuite le type des édifices de même destination, à Londres, à Amsterdam et ailleurs, de la Maison Hanséatique avec ses centaines de chambres, de l'Hôtel de ville, proclamant bien haut l'avènement aux Pays-Bas des principes de la Renaissance.

Centre d'attraction considérable, Anvers, avant les sombres jours de lutte religieuse et de répression sanglante, fut témoin d'événements restés célèbres dans l'histoire intellectuelle du pays. Aucun n'a laissé de souvenirs plus vivaces que la fête des Rhétoriciens en 1561, où quatorze sociétés, les plus importantes du pays, vinrent de Bruxelles, de Louvain, de Malines, de Bois-le-Duc, se disputer la palme dans un concours ouvert par la puissante société anversoise *La Giroflée,* bien connue d'ailleurs dans l'histoire des arts, car elle n'était en réalité qu'une émanation de la fameuse Gilde de Saint-Luc dont les registres sont, par exemple, la source d'information pour quiconque s'occupe du passé de l'école d'Anvers.

Le prix du concours était une coupe d'argent ciselé, l'une de celles probablement que l'on voit encore figurées sur le célèbre portrait d'Abraham Graphœus, peint par Corneille de Vos, au Musée d'Anvers. Et cette coupe, « joyau du pays », a donné son nom au concours des Rhétoriciens, un nom qui, durant plusieurs mois, a été dans toutes les bouches : *Landjuweel.*

Les annales anversoises enregistrent comme un fait

exceptionnel le *Landjuweel* de 1561, celui que l'Académie d'archéologie eut l'audace de songer à reconstituer, non pas à l'aide de ses propres moyens ni de ses propres ressources, mais en proposant un prix aux sociétés dramatiques et autres qui, avec l'aide d'artistes de leur choix, voudraient entreprendre de figurer avec une fidélité aussi scrupuleuse que possible le cortège de l'entrée des Rhétoriciens. C'était là un fait en quelque sorte nouveau et bien national, dans la série nombreuse des cortèges organisés en Belgique depuis 1830. Notez, en effet, que le cortège projeté ne devait pas être seulement composé, mais *joué* par les membres des diverses associations concurrentes.

Dans ses grandes lignes le programme était calqué sur les récits, encore conservés, de l'entrée des Rhétoriciens, le 3 août 1561.

La Bibliothèque royale possède même un manuscrit, accompagné de dessins de Frans Floris qui, personnellement, prit part à la cérémonie.

Le récit détaillé de l'événement fut remis à chacune des quatorze sociétés concurrentes.

La question du concours, posée en 1561, avait été désignée par le Conseil d'État parmi vingt-quatre sujets qui lui furent soumis, les sociétés de rhétorique étant à l'époque surveillées d'assez près par l'autorité supérieure. Il s'agissait de dire « ce qui incite le plus puissamment l'homme à la culture des arts », et l'entrée solennelle, d'accord avec la devise de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers : « Rapprochés par la sympathie » (wt jonsten versaemt), devait montrer comment on se réunira par amitië et se séparera gracieusement. En somme, le tout figure le triomphe de la Paix. C'est sur ce canevas qu'a brodé l'Académie d'archéologie avec l'aide des sociétés de la ville d'Anvers.

En 1561, comme aujourd'hui, quatorze sociétés étaient entrées en lice. La société des peintres, *La Giroflée,* s'en

fut les recevoir à la porte Saint-Georges, porte impériale que Charles-Quint avait été le premier à franchir. Les documents du temps rappellent les plus infimes détails du costume des divers groupes. Les membres de *La Giroflée* étaient vêtus de pourpre, de blanc et de rouge. Quarante d'entre eux, à cheval, portaient la simarre de soie pourpre, rayée de bandes de satin blanc ou de drap d'argent, le pourpoint et les chausses de satin blanc, des brodequins blancs, des chapeaux pourpres garnis d'écharpes rouges et blanches, de plumes rouges et pourpres et tous portaient l'épée et les éperons. Les bourgmestres Melchior Schetz et Antoine Van Straelen — le même qui fut, avec Jean Rubens, impliqué dans les événements politiques qui devaient lui coûter la vie et contraindre le père du grand peintre à chercher son salut dans l'exil — étaient vêtus de velours pourpre croisé d'or et escortés de hérauts, de sonneurs de trompe, etc.

Je vous fais grâce du détail des costumes des autres groupes, accompagnés de chars allégoriques. Qu'il me suffise de dire que le tout représenta plusieurs centaines de cavaliers, plusieurs milliers de fantassins.

Écrivant d'Anvers à Thomas Gresham, au lendemain même de l'entrée des Rhétoriciens, l'Anglais Richard Clough, sa description faite, ajoute ces mots :

« C'était le plus curieux spectacle qu'il m'ait été donné de voir et que je verrai jamais, car, lors de l'entrée de Philippe II à Anvers, les dépenses des nations cotisées pour les préparatifs de la réception n'étaient pas comparables aux frais faits cette fois par la ville d'Anvers. Et, avec tout cela, ils ne gagnent qu'une coupe de dix onces! Je voudrais bien, par Dieu! que quelques-uns de nos seigneurs et gentilshommes d'Angleterre eussent assisté à ce spectacle (je veux dire ceux qui s'imaginent que le monde est pétri de farine d'avoine); cela les persuaderait qu'il y a d'autres gens que nous et nous apprendrions à

prévoir l'avenir. Ceux, en effet, qui sont capables de réaliser de pareilles choses, sont en état de faire davantage! »

Le programme du concours de 1892 imposait aux sociétés la reconstitution aussi fidèle que possible du costume et des accessoires d'un groupe ayant participé au cortège de 1561, y compris sa musique et ses fous dont la mission devait être de lutter de drôlerie. Toute société avait ses insignes, son « prince », son chef-homme, ses porteurs de cartels et de bannières, ses chariots de transport.

Mais en dehors de cette évocation du passé, il restait loisible aux diverses associations de composer des chars, de figurer des sujets, à la condition, bien entendu, qu'aucune de ces représentations ne fût en désaccord avec la période de l'événement principal à figurer.

Un jury d'artistes choisis hors d'Anvers était appelé à opérer, parmi les associations concurrentes, un classement par ordre de mérite, les prix variant de 1,200 francs à 2,200 francs, somme relativement considérable sans doute, mais minime si l'on tient compte des frais que s'étaient imposés les sociétés pour la confection des costumes, des armes et tout particulièrement des chars. Il y en avait au moins une quarantaine.

Notez que le cortège, composé de quelque quinze cents chevaux et de plusieurs mille fantassins, se développait sur une étendue de trois kilomètres et demi.

De même qu'il y a trois siècles, *La Giroflée* se transporta à la limite du territoire urbain à la rencontre des sociétés étrangères. Ce groupe, hors concours, était formé des représentants des familles patriciennes d'Anvers.

Autant que possible la représentation eut un caractère de scrupuleuse fidélité historique. Ainsi défense était faite, par le programme, à toute personne en costume moderne d'y paraître à un titre quelconque. Une seule des sociétés avait fourni un contingent de quatre cent dix personnages et cent dix-huit chevaux.

Sans insister sur le plus ou moins de caractère, de fidélité ou de richesse des costumes, de splendeur dans la mise en scène, je n'hésite pas à dire que la valeur générale de l'exhibition dépassait de beaucoup la moyenne des entreprises analogues tentées en Belgique. Elle eut surtout la supériorité d'avoir un sérieux assez explicable, étant donné que tous les figurants avaient été recrutés dans la bourgeoisie anversoise, à l'exclusion des mercenaires.

Les artistes avaient d'ailleurs lutté d'ingéniosité dans le choix des motifs appelés à compléter la partie vivante du cortège. Des groupes d'enfants et de jeunes filles relevaient ce que pouvait avoir de monotone le défilé des corporations costumées à la mode d'une seule et même époque.

Ainsi la puissante association des diamantaires avait entrepris de représenter un cortège de princes d'Orient avec une escorte de chameaux et de vrais Abyssins, portant d'immenses panaches de plumes. Ses chars étaient consacrés à l'illustration de l'histoire de la taille du diamant, inventée par un Belge, Louis de Berquen, de Bruges. On nous montrait le personnage recevant des mains de Charles le Téméraire le Sancy à tailler.

Ailleurs c'était l'arrivée à Anvers des marchands vénitiens au XIVe siècle, ou encore Albert Dürer dans une barque sur l'Escaut. Un char illustrant la légende de Quentin Metsys, portait une copie textuelle, en fer, du puits historique. Parmi les allégories figurait un char de la Paix, création d'une grâce exceptionnelle due à MM. Eugène Geefs, architecte, et F. Van Kuyck, peintre.

Un char de la Renaissance, environné de cavaliers en costumes du XVe siècle, portant les bannières des villes d'Italie célèbres dans les arts, une Apothéose d'Homère avait été ordonnée par l'Institut des Beaux-Arts.

Le jugement, proclamé devant l'Hôtel de ville à la troisième sortie, fut plus tard confirmé par une remise

officielle des récompenses, cérémonie qui, elle-même, fut un tableau de style archaïque ayant pour cadre la belle salle décorée des fresques de Leys. La Pucelle d'Anvers distribuait aux vainqueurs des roses rouges et blanches.

En somme, la partie artistique de l'ensemble fait grand honneur à ceux qui en ont pris l'initiative. Pour l'Académie d'archéologie, c'est un succès qu'elle a le droit de revendiquer, car c'est d'elle que part la conception de la fête dont la réussite revient en grande partie à un de ses membres, M. Max Rooses, l'éminent directeur du Musée Plantin et le biographe très apprécié du célèbre imprimeur.

Et le Congrès des archéologues belges fédérés?

Il a été, ma foi, ce que sont les réunions de ce genre, une agréable occasion de rencontre pour les gens heureux de se revoir ou d'apprendre à se connaître, suivie d'une intéressante visite des monuments.

Le Ministre de l'Intérieur, M. de Burlet, ayant les Beaux-Arts dans ses attributions, a fait part au Congrès du prochain dépôt d'une loi destinée à assurer la conservation des monuments historiques, projet réclamé par l'Académie d'archéologie. Il a annoncé l'acquisition par l'État des ruines de l'abbaye de Villers, la restauration du château de Bouillon.

Mais l'épisode de beaucoup le plus intéressant du Congrès d'archéologie de 1892 a été la visite aux ruines du château des anciens comtes de Flandre à Gand. J'ai eu l'occasion de parler un jour aux lecteurs de la *Gazette* du dégagement et de la restauration projetés de ce monument historique de première importance. Le travail est aujourd'hui en voie d'exécution et la première partie du programme est réalisée au point de nous permettre de constater qu'il n'existe pas en Belgique de monument que l'on puisse comparer à celui-ci. L'enceinte noyée depuis des siècles dans les habitations parasites est aujourd'hui complètement remise à jour, et l'opération conduite avec

une entente remarquable par M. J. de Waele, architecte, aidé de M. Van Duyse, l'antiquaire bien connu, a pleinement réussi.

Le château des comtes de Flandre est un édifice du Xe siècle, complété au XIIe siècle. Dans son enceinte grouillait tout récemment encore une population immense que la ville n'a pu faire déguerpir que le jour où, avec le concours de l'État et de la Province, elle a pu entrer en possession de l'ancien domaine féodal.

Le Congrès d'archéologie a donné naissance à deux études fort intéressantes sur le château des comtes de Flandre : la première, accompagnée de belles illustrations, est de M. Van Duyse; la seconde du lieutenant général Wauvermans, président de l'Académie d'archéologie.

On peut dire sans exagération, écrit M. Van Duyse, que le château des comtes nous est demeuré tout entier. Sans doute il a subi de nombreuses et graves mutilations, mais ses parties essentielles nous sont conservées, et, comme quelque bien résulte souvent de l'excès d'un mal, c'est aux mutilations mêmes subies par certaines parties de l'édifice que nous devons de pouvoir remonter aux origines les plus lointaines du vénérable berceau de la ville de Gand et des comtes de Flandre. Les murailles dont la cinquième partie est dégagée, à l'heure où nous écrivons ces lignes, circonscrivent un terrain d'environ un demi-hectare; elles forment une enceinte circulaire presque complètement conservée, garnie de tours construites sur des trompillons appuyés à des contreforts montant du fond et qui constituent une forme constructive bien caractéristique.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que le fond du volet de droite du célèbre triptyque de Quentin Metsys, au Musée d'Anvers, nous offre une construction extrêmement proche de l'enceinte du château des comtes à Gand.

Fera-t-on une restitution complète de l'ancienne demeure

féodale? Cela ne paraît guère vraisemblable, bien qu'un remarquable ensemble ait été exhibé aux membres du Congrès par M. de Waele. Comme le dit le lieutenant général Wauvermans dans son étude du monument : « L'expérience a démontré que toute reconstruction prématurée, dans un but d'utilisation moderne, a toujours des conséquences aussi désastreuses que la démolition. Il faut découvrir et conserver, non reconstruire d'après des idées préconçues, que l'on arrive à reconnaître fausses ensuite. » C'est en quelque sorte dans le sens des vues de l'éminent historien militaire que s'est prononcé le Congrès. Il a émis le vœu de voir poursuivre les fouilles avec prudence, d'une manière méthodique, en abandonnant momentanément toute idée de reconstruction.

La question sera d'ailleurs abordée de nouveau d'une manière approfondie l'année prochaine, le Congrès archéologique devant tenir ses assises à Gand même.

Le Gouvernement français s'était fait représenter au Congrès par le D[r] Hamy.

Un concours vient d'être ouvert entre les architectes et les sculpteurs pour la décoration de la porte monumentale d'entrée du Palais de Justice de Bruxelles. Il y a là évidemment matière à une splendide conception. Espérons que le concours donnera naissance à une œuvre d'importance suffisante pour faire honneur au pays. Qui sait? peut-être nous révélera-t-il quelque nouveau Ghiberti, bien qu'en réalité les portes d'un Palais de Justice ne sauraient mériter, à aucun titre, d'être assimilées à celles du Paradis.

**Exposition de cinquante chefs-d'œuvre français au profit de l'Hospitalité de nuit.
Exposition de cinquante-cinq tableaux de l' « École belge » réputés chefs-d'œuvre. — Vente Capronnier.
Collection Henri Lambert. — Collection Dr Lequime.
Collection Van Branteghem.
Vente du verrier J.-B. Capronnier. — Cinquantième anniversaire de l'archiviste Alphonse Wauters. — Nicolas Knupfer** (1).

Le mois de mai, c'est chose convenue, voit éclore les expositions. A Londres comme à Paris, il amène le cortège des Salons officiels. Ici nous sommes moins précoces ; le grand Salon de l'année, qui se tiendra à Gand, n'a lieu que dans quelques semaines. Il doit célébrer le centenaire de la Société gantoise d'encouragement des Beaux-Arts. Pourtant le renouveau nous a procuré un ensemble d'événements artistiques d'ordre secondaire, dont le souvenir mérite d'être recueilli.

Il y a quelques mois déjà, un homme de goût et d'initiative, artiste lui-même, M. de Saint-Cyr, a installé, rue Royale, une coquette galerie dont la situation assurait d'avance le succès. On y a vu, à diverses reprises, des collections choisies de productions artistiques, formées à l'aide d'éléments empruntés aux cabinets d'amateurs d'élite. Dans un but de charité, nous avons eu ainsi, au cours des dernières semaines, des expositions qu'il est permis d'envisager comme une bonne fortune pour quiconque estime que le progrès, en matière d'art, est absolument en sens inverse de l'étalage surabondant des toiles dont la production hâtive pourra seule expliquer à nos continuateurs une fécondité dont, avant la nôtre, aucune époque n'a, que je sache, donné l'exemple.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 3e période, vol. 7, 1892, p. 510.

Pour faire suite à l'Exposition des portraits exposés en 1891, 1892 nous a donné les *Cinquante chefs-d'œuvre,* exposés au profit de l'Hospitalité de nuit. « Chefs-d'œuvre » est un mot d'acceptions très diverses, au gré des points de vue de ceux qui l'emploient. On ne saurait nier toutefois que, dans la circonstance actuelle, exclusivement formée à l'aide d'éléments empruntés à des collections locales, l'exhibition dont il s'agit, sans mettre en ligne seulement des chefs-d'œuvre, n'en a pas moins réuni des travaux ayant pour signataires des maîtres dont le nom se rattache avec autorité au mouvement artistique contemporain. Descamps, Delacroix, Messonier, Jules Dupré, Corot, Fromentin, Courbet, Troyon, Daubigny, Millet, Théodore Rousseau, Diaz, Vollon, Roybet, Isabey ; seul Detaille, par un privilège dont rien, sans doute, ne l'exposait à déchoir, représentait les vivants dans cette assemblée d'illustres disparus.

L'école française, vous l'aurez constaté, faisait à elle seule les frais de cette galerie improvisée ; et elle les faisait avec une supériorité qui n'a excité de surprise qu'au point de vue de la provenance des œuvres, toutes tirées de collections bruxelloises. On ne se doutait pas, en effet, eu égard à l'avide recherche des œuvres de nos chefs d'école et aux sacrifices que comporte leur possession, que la capitale recélât de quoi constituer un ensemble si distingué d'échantillons de leur talent. Je parle surtout des paysages ; les sujets à figures étaient en minorité, ce qui d'ailleurs s'explique.

Cinq Dupré, tous de qualité supérieure, mais spécialement le *Soleil couchant* et le *Clair de lune,* marines de la collection Dekens, ont fait sensation. La *Méditerranée* de Courbet (1857) n'a pas réuni de moindres suffrages, et les *Bords de la Tamise,* par Daubigny, un paysage de 1873. De la collection Lyon, — représentée à elle seule par treize peintures, dont deux Delacroix : *Les Lions à la*

source et *Le Fleuve Sebou;* trois Diaz : *Le Bracelet, Les Conseils de l'Amour* et un portrait de grandeur naturelle, sur fond bleu-turquoise; un Fromentin : *Le Simoun,* et un Regnault : une admirable tête de Nubien, — évoquait, sans y rien perdre de son originalité, le souvenir de John Constable. De la collection Van den Eynden étaient venus les *Convulsionnaires de Tanger,* de Delacroix, la *Veillée* et la *Bouillie,* de Millet, trois pages qui figurèrent avec honneur à la centennale de 1889, de même que le curieux Garbet au baron Goethals, *La Fête d'une commune près de Paris,* daté de 1837. De la collection Lyon était venu encore le beau Fromentin : *Les Gorges de Chiffa,* tandis que le *Lac de Bellegarde* (collection Cardon), la *Chaumière* (collection Hèle), la *Campagne romaine* (collection Dutoict) et le *Cavalier* (collection Lyon) faisaient à Corot une représentation infiniment remarquable.

La présence d'un Messonier fameux, *Le Guide* (1883), de la collection Crabbe, avait de quoi compenser par son importance le nombre relativement restreint des sujets à figures. Irréprochable par la précision du détail, la justesse des attitudes et l'entente générale de toute chose, cet épisode des guerres de l'Empire, où une troupe de dragons descend d'une côte boisée sous la conduite d'un paysan alsacien, a plus surpris que charmé. Les figures, plus grandes que d'ordinaire, donnaient une impression de sécheresse d'âcreté, et la verdeur des habits d'uniforme avait peut-être elle-même pour effet de faire naître une sensation aride. Avec cela des prodiges de conscience et d'étude approfondie de la réalité.

Mme Cardon avait tiré de sa riche galerie un Descamps superbe, bien qu'inachevé, *Le Christ dans le prétoire,* page de la plus haute conception dramatique et, sous le rapport de l'exécution, digne en tout du maître. Et puisque le mot chef-d'œuvre a été hasardé, je l'adopte sans scru-

pule pour la *Partie d'échecs* de Roybet (collection Van den Eynden), assurément la plus importante des œuvres de son auteur par les dimensions, le nombre des figures, la composition et la distribution supérieure de la lumière.

Par sa date même, le *Guet-Apens* d'Isabey (1875) ressuscitait un genre dont le culte, aujourd'hui bien délaissé, s'expliquait, sachons en convenir, par de multiples séductions. Ne compose ni ne peint avec cette adresse-là qui veut, et si rien ne paraît moins probable qu'un retour vers le romantisme, le caractère rétrospectif de l'exposition n'en donnait pas moins un attrait plus vif à cette rencontre de systèmes opposés. En dehors de l'importance des éléments, elle a eu aussi, dans ses proportions restreintes, une valeur enseignante très considérable. Pour la plupart, les jeunes artistes belges ne connaissent que de nom les maîtres de l'art français ; ils garderont, j'en suis persuadé, le souvenir très vivace des pages qu'on leur a fourni l'occasion d'étudier.

Chose attendue, d'ailleurs désirée et bien légitime aussi, l'Exposition a eu, dès le lendemain de sa clôture, une suite normale dans une réunion de cinquante-cinq tableaux de l'école belge, réputés « chefs-d'œuvre » à leur tour et destinés, semble-t-il, à représenter ce groupe intéressant de notre école formé sinon directement aux enseignements de la vôtre, tout au moins sous ses influences irrécusables. Ceux que leurs souvenirs reportent à quarante ans remontent aussi au début de ce mouvement qui, à Paris même, a trouvé des représentants parmi les célébrités : les deux Stevens, Willems, G. de Jonghe, de Knÿff. En Belgique : Louis Dubois, Hippolyte Boulanger, Louis Artan, maintenant disparus, ont laissé un œuvre considérable et dont les inégalités n'effacent point leur sentiment distingué des exigences picturales s'affirmant parfois avec rudesse en présence des mièvreries enfantées par la mode.

La réunion dont je m'occupe ne devant comprendre que les travaux d'artistes défunts, Boulanger, Artan, Dubois, de Knyff y étaient en force, avec Navez, Gallait, Leys, Madou, Verboeckhoven, De Winne, Ch. De Groux, Fourmois, Henri de Braeckeleer, Agneesens, Huberti pour compléter un ensemble de spécimens très dignes d'être revus, car beaucoup avaient figuré à des expositions antérieures, ici même. Certaines œuvres de Boulanger et d'Agneesens avaient paru la veille seulement à la vente Lequime; on en a vu d'autres, à l'Exposition des portraits du siècle, l'an dernier. Elles valaient d'ailleurs, je l'ai dit, d'être revues et, bien certainement, une visite à l'Exposition ne vous laissait pas sous le sentiment de choses démodées. Je crois bien que le public d'aujourd'hui s'identifie mieux que celui d'il y a un quart de siècle avec des œuvres comme le *Chevreuil mort* (1863) et la *Nature morte* (1877) de Louis Dubois; que ces deux peintures se ressentent de l'influence de Courbet, c'est indéniable; elles n'en restent pas moins des morceaux distingués. Gallait, qu'on a eu la malencontreuse idée de représenter par une bien impersonnelle réduction des *Derniers Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes,* Verboeckhoven avec un *Pâturage* fait tout entier de recette, ne retrouvent évidemment pas leur faveur d'il y a trente ans. *Guarda e passa...* Leys et Madou se tiennent mieux, bien que leur œuvre offrît, et sans trop de peine, de quoi justifier leur réputation d'une manière plus précise. Pour Leys, les réductions des figures décoratives destinées à l'Hôtel de ville d'Anvers, non plus que le saint Luc, réduit également d'après la grande figure composée par le maître pour la décoration de sa propre demeure, ne constituaient ici une représentation bien mesurée à la valeur du grand artiste. De même l'intérêt de l'esquisse de la *Chasse au rat* de Madou est bien atténué par le souvenir que tout le monde a gardé de cette composition,

sans cesse raffraichi par la belle estampe de Meunier.

Le *Banc des pauvres* de De Groux est, dans l'histoire de l'art belge, un événement. Vulgarisé par la lithographie, il fit son apparition au petit Salon de la Société d'harmonie d'Ixelles, en 1854. Il obtint du succès, mais sans trouver d'acquéreur; c'était trop triste. De Groux, mort il y a plus de vingt ans déjà, avait débuté, sous Navez, comme peintre de sujets religieux et même suivi les cours de l'Académie de Düsseldorf, alors très prônée. Mais rien ne traduit moins ces influences que l'œuvre de la partie moyenne de sa vie, consacrée à illustrer, avec un rare sentiment dramatique, certains côtés de la vie populaire. Rien qu'à la petite exposition de la rue Royale nous trouvons : *Les Adieux du conscrit, Le Jeudi-Saint, Le Pèlerinage de Dieghem, Le Curé au viatique, Les Flâneurs,* choses vues et profondément ressenties, que d'autres ont reprises et peut-être poussées plus loin, — matériellement, — mais non surpassées en réelle profondeur d'expression. Le Musée de Bruxelles possède une assez bonne représentation de De Groux, le Tassaert de l'école belge. De complexion délicate, il languit pendant bien des années : d'instinct son cœur allait aux souffrances, sans que du reste il se posât en réformateur. Ses œuvres, souvent assez gauches, n'en laissent pas moins une impression profonde, comme, par exemple, le *Bénédicité* et le *Junius prêchant,* du Musée de Bruxelles, où la puissance du sentiment rachète ce qu'il peut y avoir d'imperfection dans la forme.

Hippolyte Boulanger fut également un novateur. Son paysage, exposé par M. Hèle, une *Lisière de forêt en automne* (1865), est sinon la première, tout au moins une des premières tentatives de l'artiste dans le genre qui devait illustrer son nom. Boulanger approchait alors de la trentaine. Il avait fait d'une manière assez décousue des études de la figure humaine; je doute fort qu'il eût jamais songé au paysage; aucune œuvre de lui n'avait paru dans

une exposition. Poussé par ce maître suprême : le besoin, fixé à la campagne, on vit subitement se révéler en lui de prodigieuses facultés d'assimilation. Était-il paysagiste né? Avait-il trouvé sa vocation? Je n'en sais absolument rien; de son temps, on songeait peu à se vouer au paysage en Belgique; il y fallait des études très spéciales, une touche particulière pour la feuillée de chaque essence d'arbre. Quoi qu'il en soit, Boulanger rompit avec tout cela. Son intelligence éveillée, son goût très fin lui permirent de choisir ses sites d'une façon capitale. Notons, d'autre part, qu'il avait passé une partie de son enfance à Paris; il avait eu ainsi le bonheur de connaître Corot, Rousseau, Dupré dont le souvenir n'est pas sans laisser une trace dans ses œuvres. Sa carrière de paysagiste fut à peine d'une dizaine d'années. Elle lui permit, en somme, de figurer de son vivant même au premier rang des paysagistes belges. Le Musée d'Anvers poussait l'autre jour jusqu'à 9,000 francs son tableau de la *Petite Vanne* à la vente Lequime.

Un mot de cet événement artistique, car c'en fut un. Le Dr Lequime, très répandu dans le monde des arts, moderniste passionné, avait consacré plusieurs années et pas mal d'argent à la formation d'une galerie de tableaux destinés surtout à illustrer l'école belge par cette catégorie d'artistes que l'on a pris coutume de désigner sous le nom de « jeunes » ; le groupe indépendant, en un mot. Le patricien n'était du reste pas exclusif. Il eut d'excellents Harpignies, des Courbet, des Daubigny, des Jongkind. Les deux Stevens donnaient chez lui la réplique à Boulanger et Henri de Braeckeleer. Il possédait de splendides dessins de Rops et même un tableau à l'huile, une plage remarquable du maître aquafortiste.

Le public n'ignorait point que de la galerie Lequime des peintures remarquables d'artistes défunts avaient passé au Musée de l'État. Ces diverses circonstances, jointes aux sympathies personnelles moissonnées par ce passionné

d'art, obligé pour des motifs de santé de séjourner loin du pays en abandonnant les œuvres réunies avec tant d'amour, tout cela avait donné à la collection Lequime un relief de plus. Et comme, d'autre part, nulle collection d'ensemble du groupe artistique représenté par la galerie Lequime n'a jusqu'ici passé en vente, je crois bien que l'expérience avait la valeur d'un critérium. Malgré tout, ses prix sont restés inférieurs à l'attente. J'y insiste moins pour en tirer conséquence que comme évidence nouvelle à l'appui de ce fait touché à plus d'une reprise dans nos correspondances, que si l'amateur belge ne recule pas à l'occasion devant quelque achat considérable pour enrichir sa galerie, ce n'est pas dans les ventes publiques que, d'ordinaire, il se hasarde. De ceci résulte qu'il n'y a point de cote bien décisive pour les œuvres belges. A part le paysage de Boulanger, mentionné ci-dessus et payé 9,000 francs par un amateur bruxellois, une seule œuvre belge — un tableau de Verwée, d'ailleurs fort remarquable — est allée à 5,000 francs. Les Courbet, dont pas un n'était signé, n'ont pas donné davantage, à l'exception d'un paysage, *Le Miroir de la Loue,* adjugé à 7,100 francs. *Les Bords de l'Oise,* de Daubigny, 4,100 francs. L'ensemble de la collection a donné environ 90,000 francs. M. Lequime a offert au Musée de Bruxelles un curieux de Jonghe, figures presque grandes comme nature : *Les Pèlerins.* Ce tableau est antérieur au départ de l'artiste pour Paris. Il n'est, du reste, pas exceptionnel dans son œuvre.

L'église des Jésuites à Bruxelles possède de de Jonghe le *Martyre d'un saint,* exécuté dans la manière de Tony Johannot et de Roqueplan. L'artiste peignit, de plus, une grande toile de la *Visitation* pour le couvent de ce nom.

La collection d'un autre amateur bruxellois, M. Henri Lambert, a fait passer sous le feu des enchères, presque au lendemain de la vente Lequime, un très bel ensemble de productions françaises et belges. On n'a fait cette fois

que 41,000 francs, bien qu'il y eût un superbe Courbet, une *Corbeille de fruits,* signée et datée de Sainte-Pélagie (2,300 francs); un Daubigny admirable, presque une esquisse, un coin d'étang, sous un ciel strié de nuages gris; le bord de l'eau couvert de nénuphars (2,700 francs). Une très belle esquisse du même, 85 francs. Deux excellents Jules Dupré, tout petits d'ailleurs, 6,500 et 5,000 francs; un *Hallebardier* de Roybet, 1,300 francs; une *Vache* de Troyon, très petit tableau aussi, 4,500 francs. Cela nous fait au delà de 22,000 francs, si bien que 18,000 francs à peine suffisent à payer de très belles choses signées d'ailleurs : Alfred et Joseph Stevens, deux Madou, un très bon Louis Dubois, deux Henri de Braeckeleer, un Calame, un Artan, un Böhm, deux fort bons Verwée, un Théod. Weber. Il y a, comme vous voyez, de quoi réfléchir. La Belgique est, je crois, le pays de l'Europe où l'on compte le plus d'artistes. C'est exclusivement comme peintres et sculpteurs qu'ils songent à se produire. Ni journaux illustrés ni revues de quelque importance auxquels soient attachés des dessinateurs. Pas de graveurs sur bois; à peine un graveur en médailles! C'est donc exclusivement du pinceau et du ciseau que doit vivre l'école.

Dans la préface du catalogue d'une exposition toute récente, et dont le signataire n'est autre que M. Camille Lemonnier, je relève cette phrase : « L'Art contemporain flamand, plus que nul autre, assume la tristesse d'un martyrologe ». L'intervention officielle, si grandement sollicitée par les artistes, est assurément bien impuissante en présence de tout ce que l'on attend d'elle. Les travaux que l'État pourra demander à quelques artistes, resteront sans influence sur le goût du public, et si quelque peinture va, de temps à autre, au sortir d'une exposition, garnir les parois d'un salon ministériel ou même d'un Musée, il est rare que la rosée budgétaire trouve à féconder des talents

de pousse bien vigoureuse. Qui désire s'en convaincre n'a qu'à visiter une salle récemment ouverte au Musée moderne de Bruxelles et où ont pris place les plus récentes acquisitions de l'État. Il me peinerait de croire que nous avons là ce que les derniers Salons de peinture ont produit de meilleur.

On peut voir dans la même salle du Musée, deux œuvres léguées à l'État par M. Champion de Villeneuve et exposées sous le nom de Géricault. Un *Général suivi de son état-major* (il s'agit d'Alexandre Ier de Russie) et une *Chasse à l'ours.* S'il a pu m'arriver de déplorer le peu d'empressement que mettent les particuliers à enrichir nos Musées, je me rétracte. Si nos Galeries publiques ne sont destinées à recevoir que de pareils accroissements, il faudra que la loi intervienne pour prohiber toute donation ultérieure. Léguer à un Musée et sous le nom illustre de l'homme qui a signé le *Naufrage de la Méduse,* deux productions aussi vraiment lamentables et dont, par surcroît, l'une, *La Chasse à l'ours,* reproduit certainement un tableau de Querfurt ou de Pierre Potter, constitue, en somme, une plaisanterie dont les plus généreuses intentions ne suffisent pas à faire absoudre l'auteur.

On s'occupe sérieusement à Bruxelles de la reconstitution d'une Société d'encouragement des Beaux-Arts modelée sur les institutions qui, depuis plus d'un siècle, fonctionnent à Anvers et à Gand. On sait qu'à Bruxelles c'est à l'État qu'incombe le soin des expositions. Le médiocre succès du dernier Salon de Bruxelles a remis sur le tapis, et cette fois de la manière la plus sérieuse, le projet déjà ancien de grouper toutes les forces artistiques de la capitale, artistes et amateurs, en vue de l'organisation des Salons triennaux.

Le public serait admis, en retour de certains avantages, à s'associer à l'entreprise par sa souscription; l'État interviendrait par voie de subsides. Le principal avantage de

la réforme serait d'intéresser plus directement le public aux choses d'art, l'exposition étant appelée à devenir en quelque sorte la sienne.

A la tête des promoteurs figure le duc d'Ursel, membre du Sénat. Par tradition non moins que par goût, nul n'était mieux désigné pour donner à l'institution nouvelle l'impulsion nécessaire. En effet, le grand-père du duc fut, dans les premières années du siècle, le président de la Société des Beaux-Arts qu'il s'agit de faire revivre.

A la mode anglaise, le Musée des Antiquités du Parc du Cinquantenaire nous a donné une *Loan Exhibition* de la collection des vases et terres cuites helléniques de M. Alph. Van Branteghem, un des ensembles du genre les mieux choisis que l'on sache en dehors des Musées. S'il n'appartient pas au premier venu de faire une pareille collection, c'est moins encore au point de vue des ressources matérielles, pour considérables qu'elles soient, qu'au point de vue de l'étendue du savoir que suppose la recherche de ses éléments. M. Van Branteghem se révèle tout ensemble homme de goût et d'érudition. Il s'est, depuis un grand nombre d'années, appliqué avec une persistance fort grande à rechercher les produits de l'art de terre chez les Grecs, à toutes les époques de leur histoire. En dehors de la beauté des exemplaires, c'est surtout à réunir les types signés que s'est attaché le collectionneur. Il y est si bien parvenu qu'après le Musée britannique, sa collection, m'assure-t-on, est celle où se rencontrent le plus de spécimens d'auteurs connus. Dès le VIIe siècle, nous rencontrons ici des noms de potiers illustres, ces potiers dont le nom même se confond avec l'origine de l'art. Il va sans dire que, pour signer un vase, il fallait que son auteur le jugeât parfait. Il y a ensuite cette autre circonstance qu'une œuvre signée sert de détermination aux spécimens de même origine. Plût au ciel que nos peintres du moyen âge se fussent préoccupés plus souvent d'authentiquer leurs œuvres !

Outre la qualité du décor et l'élégance de la forme, M. Van Branteghem s'est occupé de la variété de destination de ses types. Il n'a pas été moins heureux, je pourrais dire moins entendu sous ce rapport que sous les autres. Il nous a fait voir tout un ensemble de vases tour à tour votifs et honorifiques, usuels et funéraires, admirables de forme et de décoration. Prodigieuse, une série de huit coupes à fond blanc, trouvées à Athènes en 1890; le décor, purement linéaire, révèle peut-être, au delà de tout le reste de la collection, la supériorité des maîtres grecs dont, à peine faut-il le dire, les vases à fond rouge accusent le talent d'une manière bien moins complète. J'ajoute que ces œuvres si parfaites sont pourvues d'une signature, celle de Sotadès, et sont, jusqu'à ce jour, uniques. Euphronios, dont le Musée de Bruxelles possède également un vase, est représenté dans la collection Van Branteghem par une coupe que l'on qualifiait l'autre jour à l'Académie « une des œuvres d'art les plus accomplies qu'on puisse rencontrer ». Il y a un vase signé deux fois par son auteur : Oikophelès.

Le groupe des terres cuites, à lui seul, comprend au delà de cent spécimens, parmi lesquels s'en trouvent d'absolument déroutants. Plusieurs sont du reste célèbres, comme le *Silène et la Nymphe* et la *Victoire* de la collection Castellani, sans parler des types divers publiés dans les gazettes archéologiques de France et d'Allemagne. M. Frœhner a dressé un monumental catalogue de la collection Van Branteghem, catalogue destiné, semble-t-il, à consacrer bientôt un souvenir, car il confirme un bruit répandu depuis quelque temps que ce grandiose ensemble sera probablement dispersé.

L'Académie de Belgique s'en était émue. Elle a émis le vœu de voir l'État entrer en négociation avec le possesseur pour assurer au pays la conservation d'un si exceptionnel ensemble.

Une autre vente, de nature non moins spéciale, annoncée comme prochaine, est celle des études, calques de vitraux et vitraux délaissés par J.-B. Capronnier, peintre verrier, mort au mois de juillet de l'année dernière. Parisien de naissance, Capronnier était venu très jeune en Belgique où son père François, ancien employé de la manufacture de Sèvres, ressuscita l'art de la peinture sur verre, d'après les procédés anciens. On en savait si peu de chose en 1825, que lorsqu'il fallut réparer les fameux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, on ne put s'y prendre autrement qu'à l'aide de morceaux de verre peints à l'huile. Capronnier, très au fait de son art, est l'auteur d'un livre considérable publié en collaboration avec Lévi : *L'Histoire de la peinture sur verre depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Il avait rassemblé une série précieuse de manifestations de la peinture sur verre à travers les siècles. C'est cette collection qui sera vendue avec les cartons, au nombre de plusieurs milliers des œuvres du maître. Ce chiffre paraît excessif; il est pourtant exact et fort explicable, si l'on songe à l'extension prise par la décoration archaïque des églises au cours du dernier demi-siècle. Capronnier avait placé de ses œuvres dans tous les pays de l'Europe et, chose remarquable, surtout en Angleterre et en Hollande, pays protestants. En Belgique, outre les vitraux qu'il a restaurés, il en a placé un nombre incalculable de nouveaux. Il avait pour associés ses fils et des artistes de grande valeur, parmi lesquels figurèrent Charles De Groux, dont il a été fait mention plus haut, et Ernest Kathelin, le gendre de Capronnier, un dessinateur des plus experts en la branche spéciale illustrée par le vieux peintre.

Une manifestation à laquelle me semble devoir applaudir quiconque apprécie la valeur et la vulgarisation des sources authentiques et le prix des dates, « ces agrafes d'or, dont l'histoire », écrivait un jour Paul Mantz, « se sert

pour retenir les plis flottants de son manteau », réunissait à l'Hôtel de ville de Bruxelles, le 1er avril, le collège communal et les amis de M. Alphonse Wauters, à qui sont dus tant de précieux travaux sur le passé de l'école flamande. Il s'agissait de célébrer le cinquantenaire de l'entrée en fonction de l'éminent archiviste. Né à Bruxelles en 1817, Wauters a aujourd'hui 75 ans et les porte avec une verdeur qui nous promet encore de précieuses contributions à l'histoire locale qu'il a si puissamment enrichie.

A peine ai-je besoin de rappeler ses études d'une portée plus générale, ses informations sur R. Van der Weyden, sur Hugues Van der Goes, sur Bernard Van Orley, sur Pierre Campana, sur l'architecte Van Bodeghem, en grande partie l'auteur de Notre-Dame de Brou, dans la Bresse, sa restitution à Jean Bellegambe du retable d'Anchin, aujourd'hui conservé à Notre-Dame de Douai.

Chargé plus d'une fois de missions à l'étranger, Wauters a dressé une table précieuse des Chartes relatives à l'histoire de notre pays, existant dans les dépôts publics de France. En 1878, c'est à lui qu'a été adjugé pour la première fois le prix de 25,000 francs, intitulé par le roi pour récompenser les études entreprises dans le domaine des sciences, des lettres et des arts. A propos de la manifestation dont il s'agit, une liste des œuvres du jubilaire a été publiée par les soins de l'administration communale. J'y signale des lacunes en ce qui concerne l'histoire de l'art. On a omis de mentionner les articles insérés par Wauters dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc : Van der Weyden, Van der Goes, Bernard Van Orley et Michel Coxie.

Notre jubilaire est l'oncle de M. Émile Wauters, le peintre éminent, aujourd'hui fixé à Paris, et de M. A.-J. Wauters, le distingué critique d'art.

MM. Frimmel et de Stuers se sont récemment occupés, dans la *Chronique des Beaux-Arts,* du peintre Nicolas

Knupfer. Je me permets de signaler aux curieux le portrait de ce maître, peint par lui-même, et gravé par P. de Jode pour le *Gulden Cabinet* de De Bie. Voici ce que dit le texte de cette image : *Nicolas Knupfer, peintre artificieux en figures. Il fit son apprentissage à Lipsic, chez Emmanuel Nysen, l'an 1603, et du depuis à Magdembourg. Il vint l'an 1630, tenir sa résidence en Utrecht, chez Abraham Blommart, où il a mis au jour quantité de pièces admirables tant pour le Roy de Danemarc, comme pour aultres grands princes et personnes curieuses.*

J'ajoute qu'on a vendu l'autre jour à Bruxelles, à la salle Fiévez, une *Assomption de la Vierge*, du maître, curieuse petite peinture faisant partie de la collection Rauch.

Recherches sur le Retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion, par M[gr] Dehaisnes (Lille) (1).

A proprement dire, Simon Marmion est, dans l'histoire de l'art, un nom sans écho, et les recherches patientes de M[gr] Dehaisnes n'arrivent encore à le dégager que très imparfaitement des incertitudes qui l'environnent.

Glorifié par Jean Lemaire, par des Belges, dans sa *Couronne Margaritique,* si fréquemment rappelée, comme « prince de l'enluminure », et par Jean Molinet, dans son épitaphe prolixe, dont surtout est à retenir ce passage :

J'ay décoré, par art et sens acquis,
Libvres, tableaux, cappelles et autelz
Telz que pour lhars ne sont ghaires telz.

Ses œuvres sont jusqu'à ce jour indéterminées, faute d'un point d'attache certain, d'un document irréfutable.

Alfred Michiels songea un jour à faire de Marmion, dont presque toute la vie s'écoula à Valenciennes, comme le prouve M[gr] Dehaisnes, l'auteur d'une merveilleuse série de petites peintures conservées, presque enfouies, dans un palais de La Haye, et provenant, la chose est certaine, de Saint-Omer, où elles décoraient le retable de Saint-Bertin.

Réparties en deux séries de cinq compositions, elles retracent les principaux épisodes de la vie du saint.

L'hypothèse de l'historien de la peinture flamande est reprise par M[gr] Dehaisnes, avec l'appui d'un ensemble d'informations sur l'origine et la disposition du retable.

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité,* 1893, p. 38.

Par malheur, si dignes qu'ils soient de nous intéresser, ces détails n'apportent pas la preuve, péremptoire, indiscutable que Simon Marmion ait, en cette circonstance, concouru à l'ensemble décoratif dédié par Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, au patron de son abbaye, en l'année 1459.

Dans le retable de Saint-Bertin, l'or et l'argent se mêlaient aux gemmes et aux pierreries. Après avoir brillé trois siècles à sa place primitive, ce riche ensemble disparut un beau matin pour être morcelé, sinon vendu en 1783. Existait-il encore à l'époque où la République s'appropria les biens du couvent? Mgr Dehaisnes l'ignore. L'inventaire des richesses de la communauté, dressé par les commissaires de la République, ne fait mention ni du retable ni des peintures. Avant de passer en vente à Paris, en 1823, celles-ci appartenaient à un boulanger de Saint-Omer. M. Nieuwenhuys les acquit pour en céder la partie principale au roi des Pays-Bas et les deux petits panneaux complémentaires à M. Beaucousin. Ces derniers appartiennent depuis peu à la Galerie Nationale de Londres.

Les dix compartiments du palais du prince Frédéric, à La Haye, forment deux panneaux de $1^{m}46$ de large sur $0^{m}57$ de haut. Ils se rangent parmi les créations les plus exquises de l'art flamand du XVe siècle. Attribués à Memling par presque tous les auteurs, y compris Descamps, ils sont, comme le dit avec infiniment de raison Mgr Dehaisnes (1), « plus proches de Jean Van Eyck, tant par le style que par la coloration ».

On constate même, dans des proportions très réduites, comme le souvenir de l'*Homme à l'œillet* du Musée de Berlin, dans la tête de saint Omer, figuré dans un des

(1) Nous n'avons eu l'occasion d'étudier ces délicieuses créations qu'après la publication de l'édition française du *Livre des Peintres* de Van Mander. Sur la foi du *Nederlandsche Kunstbode*, nous les avions attribuées à Memling.

panneaux, et dont la reproduction est jointe à l'étude de Mgr Dehaisnes. Même rigidité d'expression, même fermeté de trait. Il n'y a pas jusqu'à l'oreille pointue du personnage qui ne se retrouve de part et d'autre. Guillaume Fillastre aurait-il d'aventure servi de modèle pour l'une ou l'autre œuvre ?

Le comte de Laborde était très perplexe en ce qui concernait l'attribution des peintures de La Haye. Elles étaient au nombre des plus précieuses qu'il eût rencontrées. « Je n'aurai de repos », écrivait l'illustre historien en 1851, « que lorsque je retrouverai la date, le prix, le nom de l'auteur de ces tableaux ».

C'est à la solution du problème que s'applique, avec l'ardeur et le zèle qu'on lui connaît, l'auteur du livre que nous analysons.

C'est par induction qu'il en vient, avons-nous dit, à faire honneur au peintre de Valenciennes, des panneaux retranchés à Memling, et il faut convenir que l'attribution nouvelle a de multiples avantages. Sans être par elle-même à l'abri de la controverse, elle n'en fraye pas moins la voie à des rapprochements destinés à fixer les caractères du peintre, jusqu'au jour où son nom sera définitivement précisé.

Aussi serait-il grandement désirable que de plus fréquentes occasions fussent offertes aux connaisseurs, d'examiner les peintures du Palais du Voorhout à La Haye. Nous avons, pour notre part, la persuasion qu'exposées dans un Musée public, elles eussent dès longtemps trouvé leur point d'attache avec des œuvres méritantes.

Simon Marmion mourut le jour de Noël 1489. Originaire d'Amiens, suppose Mgr Dehaisnes, il était fils d'un peintre, Jean Marmion, frère de Guillaume, peintre également, fixé à Tournai et déjà mentionné par Pinchart, enfin de Marie Marmionne, comprise aussi parmi les miniaturistes mentionnés dans la *Couronne margaritique*. Le magistrat d'Amiens lui confia divers travaux dont il semble que la

trace soit perdue, notamment l'exécution d'un *Christ en Croix,* avec la Vierge, saint Jean et d'autres personnages, œuvre destinée à l'Hôtel de ville.

Fixé à Valenciennes à dater de 1458, il s'y maria en 1466 à Jeanne de Quaroube, appartenant à une ancienne et riche famille. Sa réputation était fort grande. Ce fut lui qui décora d'une image de saint Luc l'autel de la confrérie des peintres. Il résulte d'un passage de l'historien Molanus, qu'en l'année 1512, Velasco de Lucena légua à l'hôpital de Louvain, une Vierge, de Simon Marmion, désigné comme « très illustre peintre de Valenciennes ».

Chose rare, nous avons affaire ici non seulement à un peintre, mais à un enlumineur. En effet, les comptes de la recette générale des finances des ducs de Bourgogne établissent qu'en l'année 1467, Simon Marmion fut chargé de « ystorier, enluminer et mettre en forme ung breviaire », pour servir à Philippe le Bon à dire ses Heures.

Ce bréviaire ne fut terminé qu'en 1470; il coûta, comme l'a établi Pinchart, lequel a fait connaître les divers postes relatifs à cet objet, une somme de près de 500 livres.

Que sont devenues les œuvres de Marmion (1)?

Les recherches de Mgr Dehaisnes ne lui permettent pas de nous désigner avec certitude aucune, et à peine nous donne-t-il l'espoir d'en retrouver jamais.

Mais comme le nombre des peintures anonymes du XVe siècle est de beaucoup plus vaste encore que celui des artistes dont le nom seul est parvenu jusqu'à nous, l'auteur voudra bien nous permettre d'escompter un peu le hasard, et cela avec une confiance d'autant plus grande que ses propres efforts l'auront plus efficacement servi.

---

(1) Nous n'acceptons pas, cela va de soi, pour une œuvre du maître, la médiocre création que lui attribue le catalogue du Musée de Valenciennes, sur la foi de Michiels. Mgr Dehaisnes partage là-dessus notre avis.

Musée de Lierre. — Prix de Rome. — Exposition Van Camp. — Exposition Joseph Stevens [1].

Les Musées de province prennent de nos jours une notoriété des plus profitables au progrès des études. En France, en Allemagne, en Hollande, encore, il s'est trouvé des érudits pour nous révéler l'existence de quantité d'œuvres curieuses détenues par les Musées secondaires, et, tout récemment encore, notre collaborateur, M. Frimmel, a entrepris un travail analogue pour les Galeries autrichiennes.

En Belgique, l'attention des curieux s'est presque exclusivement concentrée sur les grandes Galeries de Bruxelles et d'Anvers. Une notable partie du public artiste en est sans doute à ignorer l'existence de Musées, cependant très curieux, à Malines, à Courtrai, à Ypres, à Tournai, et apprendra peut-être avec quelque surprise que le Musée de Bruges détient du génie de Van Eyck, de Memling et de Gérard David, des productions que peuvent envier les plus riches Galeries du monde. Une collection photographiée des principales d'entre ces œuvres serait extraordinairement bienvenue.

La petite ville de Lierre a, depuis le 16 octobre 1892, un Musée dont l'ouverture n'est pas indigne d'être signalée aux lecteurs de la *Gazette* déterminés à faire le voyage, désormais classique, des provinces belges et hollandaises.

Lierre, pour leur gouverne, est une ville de quelque vingt mille âmes, ayant avec Anvers des communications nombreuses et faciles, une église magnifique, enrichie par Maximilien d'Autriche de vitraux splendides en souvenir,

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1893, p. 75.

sans doute, du mariage de son fils Philippe le Beau avec Jeanne de Castille, — Jeanne la Folle, — mariage célébré, chose difficilement explicable, dans cette paisible et insignifiante localité anversoise.

J'ai aussi pour devoir de rectifier une erreur du guide Baedeker, dont la plus récente édition (1891) porte approximativement à cinq cents le nombre des œuvres réunies au Musée lierrois. Il faut en rabattre. Le total des peintures mises à la disposition de la municipalité et actuellement exposées est d'un cinquième à peine, cent neuf pour être précis, et je doute qu'il soit appelé à s'accroître, par la simple raison que le tout procède d'un héritage. Il y a, de plus, à constater que le local, d'ailleurs excellent, ne tolère aucune extension nouvelle, la construction ayant été faite rigoureusement à la mesure de l'ensemble qu'elle a pour objet d'abriter.

Un mot sur l'origine de la collection. Formée dès les premières années du siècle par un amateur anversois, depuis longtemps décédé, M. J.-J. Wuyts, elle jouissait de quelque notoriété. Son possesseur lui avait fait construire une galerie spacieuse, accessible aux visiteurs. Les occasions ne manquèrent pas à M. Wuyts, et s'il fit preuve d'enthousiasme, autant dans ses attributions que dans ses achats, il y aurait mauvaise grâce à méconnaître qu'il eut assez souvent la main heureuse et conserva au pays des restes curieux de son école. Il y aurait mauvaise grâce surtout à ne pas signaler comme un exemple digne d'être suivi son louable désir de faire de cette galerie, qui fut sa joie, un ornement du lieu qui fut le berceau de sa famille.

Wuyts tenait le goût des arts d'un père qui, de simple tonnelier, en était venu, comme ces artisans de la vieille Allemagne célébrés par Hoffmann, à élever sa profession au-dessus de ce que semblaient devoir comporter ses moyens et son but. De fait, le Musée qui porte aujourd'hui le nom de son fils, est presque un monument de piété

filiale. On y peut voir, sous la signature de Guillaume-Joseph Wuyts et la date de 1785, une couple de chefs-d'œuvre de tonnellerie, pièces de maîtrise, lesquelles, si j'en crois ce qu'on affirme, ne trouveraient leurs pareilles dans aucune ville de l'Europe. Il y a là un obélisque, reproduit quelque part en gravure, mesurant 45 centimètres à peine et formé de deux cent quarante-neuf tonnelets dont l'assise inférieure se compose de fûts de 4 centimètres de haut et dont le sommet compte des boisseaux, des barattes et tout ce qui peut faire le tonnelier en n'importe quel pays du monde, réduit aux proportions de 2 centimètres. Tout cela est suspendu et relié par des moyens subtils dont Jacques-Joseph Wuyts, bien qu'étant lui-même de la partie, était au désespoir de n'avoir pu pénétrer le secret.

Il avait fallu jusqu'à dix mille cerceaux pour relier ce fragile trophée que sa délicatesse même empêcha son possesseur de faire figurer aux expositions rétrospectives de Paris, comme il l'eût désiré. Il paraît que lorsqu'un seul des tonneaux se détachera, l'ingénieuse construction aura cessé d'être.

Exécutant les volontés de son mari, M[me] veuve Wuyts installa la ville natale de ce dernier, héritière de ses collections, stipulant toutefois qu'il leur serait affecté un local particulier. La condition a été remplie et fort bien. Une très belle salle, éclairée par le haut, a été construite tout exprès par l'architecte communal M. Cox. Elle est d'aspect engageant et mérite, à tous égards, une visite.

Que toutes les peintures rassemblées sur ces parois puissent être dénommées chefs-d'œuvre, je n'ai garde de le prétendre. Quiconque, sur la foi du catalogue, ira à Lierre pour y contempler la *Vierge aux langes* de Raphaël, les portraits de *Charles II d'Espagne* et du *Comte d'Egmont,* par Vélasquez, la *Fille de Rembrandt,* peinte par son père, se prépare une déception dont je crois

sage de l'avertir. Il est de toute évidence que chez M. Wuyts le goût primait le sens critique, et nous ferons bon marché de ses attributions, parfois très fantaisistes, pour nous contenter d'un simple relevé des meilleures choses de sa galerie, laissant absolument à l'écart des peintures dont il serait oiseux de vouloir déterminer les auteurs.

Aucune œuvre primitive. En revanche, les Néerlandais du XVIIe siècle ne sont pas mal représentés, et d'autres écoles même comptent des spécimens qui sont loin d'être sans valeur. Greuze, par exemple, figure ici avec le portrait d'une fillette blonde et boudeuse, serrée dans une mante, morceau exquis et dès longtemps populaire par l'estampe de Van Reeth.

La prétention de M. Wuyts à être un amateur sérieux s'accuse par l'abondance des grandes toiles qu'il avait cherché à réunir. Au surplus, ayant surtout trouvé les éléments de sa galerie à Anvers, ville où le courant artistique du XVIIe siècle s'est manifesté de préférence sous la forme de vastes morceaux, la fréquence de ceux-ci n'a rien qui surprenne. Quelques échantillons de l'école hollandaise méritent pourtant d'être signalés. Deux Jacob Van der Heyden : *Une Route entre deux jardins* (n° 56) et une *Vue des environs de l'ancienne Cour de Bruxelles* (n° 18), sont d'excellente qualité. Un *Homme taillant une plume,* par Adrien Brauwer (n° 34), l'œuvre connue par une estampe de D. Van Bremden, m'a paru également fort distinguée, et mériter une place à la cimaise. Le n° 61, N. Berghem, excellent et original : *Deux mulets gris près de deux chèvres,* à la porte d'une étable, avec un fond d'Italie. Le n° 65, catalogué Berghem, mais sans doute de Carel Dujardin, comme le n° 94, *Fileuse près d'une vache rousse,* se détachant sur un ciel gris, sont des échantillons estimables du peintre. Un bon Cuyp (n° 93), *Étude de cheval blanc tenu par un palefrenier,* une jolie *Nature*

morte du même (n° 55), une coupe d'argent renversée sur un tapis bleu, près d'une orange et d'un pot de grès. Peut-être avons-nous encore affaire à Cuyp dans les portraits d'enfants « de la famille de Trazegnies » donnés à Lely (n° 81). Il y a là, parmi les accessoires, un singe et un perroquet au plumage versicolore, dignes de Fyt.

Sans accepter pour des Cuyp les portraits n°s 75 et 79 : le mari peint en 1645, la femme en 1649, je signale ces deux morceaux, malgré quelques retouches à la main de l'homme surtout, comme des morceaux fort distingués.

La part faite de la ridicule désignation de *Fille de Rembrandt,* le n° 45 n'en reste pas moins une excellente peinture, sans doute de Govart Flinck. Le profil de cette jeune blonde, au corsage opulent orné d'une rose, est extrêmement gracieux et modelé en pleine pâte avec l'adresse d'un maître singulièrement habile. Les ombres rougeâtres, les reflets ardents guident ici mon attribution.

De Fyt certainement et de Van Thulden peut-être, selon le catalogue, serait le n° 59, *Diane chasseresse suivie d'une nymphe,* figures de grandeur naturelle accompagnées de deux grands lévriers. Les chiens sont superbes.

A l'exception d'un seul, *Persée et Andromède,* copie d'une peinture italienne de la galerie de Léopold-Guillaume, aucun des nombreux Teniers portés au catalogue ne m'a paru authentique. J'en dirai autant de divers Ostade.

Le nom de Van Dyck paraît sept fois au catalogue. Les deux *Madones,* n°s 100 et 102 (la première donnée à Jordaens), sont de simples copies. Le *Silène* est une répétition ancienne d'un original existant au Musée de Dresde. Le *Portrait en buste du Cardinal-Infant,* en pourpoint rouge agrémenté d'or, est une copie d'un tableau de Madrid, sans doute contemporaine du personnage. Le *Martyre de saint Sébastien;* j'accepte l'authenticité de la *Décollation de sainte Barbe,* petite peinture connue par l'eau-forte

que Carpentier attribuait à Van Dyck lui-même. Enfin le *Portrait en pied d'un jeune garçon* (n° 73), œuvre d'incontestable mérite, émane selon toute vraisemblance de ce portraitiste encore indéterminé à qui M. Bode attribue le grand portrait de famille de Munich et la fameuse famille de Balthazar Gerbier, du Palais de Windsor. Reste le *Christ mort pleuré par la Vierge et les anges* (n° 83), qu'une étude soigneuse m'autorise non seulement à accepter pour authentique, mais à envisager comme ayant vu le jour vers le même temps que le tableau de *Renaud et Armide* et le *Christ mort* de la galerie du duc de Newcastle, œuvre absolument remarquable, de la facture la plus serrée.

Le Christ presque assis, les pieds vers le spectateur, la face entièrement dans l'ombre, est appuyé aux genoux de la Vierge, dont le visage éploré, dont les mains admirables suffiraient à caractériser Van Dyck, alors même que nous n'aurions pas en outre l'harmonie, familière à l'artiste, du manteau bleu, de la robe grise, du voile brun de la mère du Sauveur. J'ajoute que les deux anges et les deux têtes de chérubins qui se voient dans les nuages, au haut de la gauche, complètent un ensemble absolument digne de tenter le burin d'un graveur assez audacieux pour se mesurer avec les Vorsterman et les Bolswert, car ce tableau n'a pas été gravé.

C'est en pays flamand, chose singulière, mais positive, que le nom de Rubens est victime de plus d'attributions compromettantes pour sa célébrité. Passons, sans plus nous arrêter, si vous le voulez bien, aux seules œuvres du pinceau du maître dignes de nous occuper. J'entends faire observer toutefois que, pour n'avoir aucun titre à l'authenticité, comme le dit avec raison M. Rooses, l'*Institution du Rosaire* (n° 70) n'en constitue pas moins une esquisse de très belle venue, œuvre évidente de Gaspard de Crayer, dont, au surplus, les esquisses sont si souvent confondues avec celles de Rubens.

Il est permis, en outre, de constater que la *Vierge et l'Enfant Jésus* de la présente composition sont empruntés à la célèbre peinture du Caravage, aujourd'hui à Vienne et qui orna jusque vers la fin du XVIIIe siècle l'église Saint-Paul à Anvers, où est instituée la confrérie du Rosaire.

Le n° 24, *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du purgatoire*, est une esquisse aussi, mais cette fois originale de Rubens. La composition est célèbre par le tableau du Musée d'Anvers. Le roi des Belges en possède une réduction.

Le n° 85, *La Vierge et l'Enfant Jésus,* est assurément une des productions les plus intéressantes qui nous soient parvenues de l'auteur de la *Descente de Croix.* Michiels en a donné l'analyse dans son livre : *Rubens et l'École d'Anvers.* Je ne partage pas l'opinion, reprise par le catalogue, que ce tableau a été exécuté par Rubens durant son séjour dans l'atelier d'Otto Venius, conséquemment avant son départ pour l'Italie. A ce compte, le séjour du maître à Rome et à Mantoue n'aurait agi que bien secondairement sur sa personnalité ; or, d'après les meilleurs juges, le contraire est vrai. L'œuvre qui nous occupe aura plus vraisemblablement vu le jour en Italie même, sinon, mieux encore, directement après le retour de son auteur au pays natal. L'influence de Raphaël y est sensible en même temps que le souvenir des primitifs flamands. Le type n'est encore que vaguement rubénien, mais l'enfant Jésus est extraordinairement proche du petit Romulus du tableau du Capitole à Rome. La Vierge n'est point blonde ; sa chevelure opulente, d'un brun foncé, fait mieux ressortir encore la pâleur mate de son teint. Les ombres aussi, comme c'est le cas dans les peintures de jeunesse de Rubens, sont relativement fortes. De grandeur naturelle et debout, la Vierge est placée derrière une table drapée d'un tapis d'Orient et où reposent un missel dont elle tourne les pages de la main gauche et un grand vase de

fleurs admirablement exécuté, sans doute par Jean Breughel. L'enfant Jésus, debout, repose la tête sur le sein de sa mère d'une façon à la fois naïve et gracieuse et jette sur le spectateur un regard espiègle. Le fond est un paysage ombreux sur lequel s'élève, à l'avant-plan, comme dans le tableau du Musée de Bruxelles, un buisson de roses. La Vierge est vêtue d'une tunique très ajustée, d'un rose pâle, couverte d'un manteau bleu-turquoise, visible, en partie seulement, à la gauche du tableau.

Les mains sont d'un modelé magistral.

En somme, une œuvre du plus puissant intérêt, le « clou » du petit Musée lierrois et qu'à ce titre il faudrait voir exposée en belle lumière à la hauteur de la rampe. C'est du reste une grande toile.

Il me reste peu de chose à signaler : une très belle *Étude de chien,* par Snyders, avec un fond de paysage d'une rare puissance; un Honthorst, *Un Dentiste,* figures de grandeur nature pleines d'expression; un Minderhot, *Vue d'un port de mer,* le port et les remparts de Bruges avec la tour des Halles encore pourvue de sa flèche aujourd'hui disparue; un Bilsius (le catalogue dit *Bilsina*), vaste ensemble où, conformément à son habitude, le peintre a réuni tout l'attirail de chasse du XVIIe siècle.

Après le Greuze, mentionné déjà, et déduisant l'école française, un prétendu Watteau et un prétendu Claude, je ne vois à mentionner que deux bons petits paysages du Guaspre, donnés, chose inévitable, au Poussin.

Je ne voudrais pas charger la mémoire de M. Wuyts de de toutes les attributions fantaisistes du catalogue. La ville de Lierre a-t-elle été mise en possession de documents relatifs à la provenance des œuvres qui constituent aujourd'hui son Musée? Je l'ignore.

Il serait intéressant de savoir d'où proviennent deux grandes toiles attribuées l'une à Murillo, *Le Martyre de saint Barthélemy,* l'autre à Vélasquez, *Prométhée enchaîné.*

Si Murillo et Vélasquez ne sont pour rien dans ces peintures, je ne saurais affirmer qu'il en soit de même de Zurbaran et de Ribera. N'oublions pas qu'Anvers avait, au XVII[e] siècle, des collectionneurs dont le nom est resté fameux et qui ne s'étaient pas bornés à réunir des pages flamandes. Que des œuvres espagnoles fussent venues s'échouer sur les bords de l'Escaut, ce ne serait pas là une impossibilité. Tant d'œuvres flamandes ne sont-elles pas parties pour l'Espagne ?

Les tableaux modernes se réduisent à quelques unités. Je citerai un Leys de 1845, *Intérieur rustique,* de qualité exceptionnelle et conçu dans une gamme grise et fine qui fait songer à Ostade, dont, au surplus, le maître se préoccupait fort à cette époque de sa carrière.

Je n'ai pas, veuillez le croire, tenu à grossir l'importance du petit Musée Wuyts. Je n'y ai rien vu d'absolument mauvais et, au contraire, rencontré beaucoup de choses passables, parfois intéressantes. Et pour ridicule que soit la sonorité des noms accolés à bien des œuvres, il y aurait injustice à méconnaître le très sérieux intérêt que présentent beaucoup d'entre elles.

Il y a donc ici une source d'informations nullement faite pour être méprisée.

Le prix de Rome.

Pour la seconde fois, le prix de peinture n'a pu être décerné cette année. C'est un argument donné à ceux qui contestent l'utilité de ce genre d'épreuves. A mesure que le nombre des concurrents s'accroît, les travaux présentés perdent de leur valeur. Il est incontestable que l'école belge traverse une crise, explicable et d'ailleurs prévue, ce qu'on appelait jadis le grand art ayant pris une direction nouvelle et, disons-le sans ambage, plus conforme à l'esprit natif de notre art.

J'ai hâte d'ajouter que les pensionnaires du Gouverne-

ment belge ne sont plus astreints, comme par le passé, à visiter l'Italie seulement. Ils peuvent aujourd'hui séjourner en France, en Hollande, en Angleterre, en Allemagne, comme en Espagne et en Orient. Puisque, d'autre part, les sujets du concours et leur interprétation par le concurrent comme par le jury tendent à s'accommoder aux idées du jour, j'estime que le grand prix de peinture ne comporte de la part de ceux qui l'ambitionnent aucune abdication de préférences instinctives. Seulement il faut reconnaître que les jeunes gens sortis de nos écoles s'attachent avec une préférence marquée à l'impressionnisme, prétexte à toutes les négligences, ou bien s'appliquent au portrait, s'abstenant absolument de composer. De là résulte qu'au moment d'entrer en loge ils éprouvent une difficulté extrême à formuler leur pensée.

J'ajoute que le dernier concours de gravure est resté, pour sa part aussi, sans résultat, et que l'Académie de Belgique n'a pu décerner le prix de sculpture dans un concours qu'elle avait ouvert pour un bas-relief de la *Justice*. La constatation n'est pas sans suggérer des réflexions assez singulières sur l'espèce d'antinomie signalée déjà entre l'enseignement des beaux-arts tel qu'il fonctionne en Belgique et les aspirations contemporaines de l'art.

Exposition Camille Van Camp.

Une exposition bien curieuse a eu lieu récemment au Musée de peinture : celle de l'œuvre du peintre Camille Van Camp, décédé au mois de novembre 1891, âgé de 57 ans.

La réputation de l'artiste n'était certainement pas à la hauteur de son mérite, chose où il y avait peut-être de sa faute, mais beaucoup aussi de celle des circonstances.

Van Camp s'était formé sous un artiste français exceptionnellement doué pour l'illustration, du reste peintre

distingué, Louis Huard. Ce dessinateur de rare talent à qui la Belgique dut quelques-unes de ses meilleures illustrations, lui fut un jour enlevé par l'Angleterre où l'on peut voir de lui dans les grands journaux, plus spécialement l'*Illustrated London News,* d'excellentes productions.

Van Camp, nature très fine, observateur pénétrant, s'était assimilé une partie des qualités de son maître et eût marché dignement sur ses traces si la Belgique lui en eût fourni l'occasion. Celle-ci ne se présenta point.

Lancé dans la peinture, l'artiste aborda tous les genres et avec un succès incontestable. Portraitiste distingué, il a laissé quelques effigies très justement louées aux Salons où elles parurent; des aquarelles charmantes, des paysages et même des animaux enlevés de verve et toujours présentés avec un goût parfait. Fortuné d'ailleurs, il produisait un peu au gré de sa fantaisie, et si le Musée de Bruxelles a recueilli deux de ses œuvres, pages historiques, *Marie de Bourgogne blessée à la chasse* et le *Défilé des drapeaux à la célébration du Cinquantenaire de l'Indépendance nationale,* l'artiste n'y donne pas plus la mesure réelle de son talent que beaucoup de maîtres français improvisés peintres d'histoire à l'occasion d'une commande pour les Galeries de Versailles.

Ce qui n'empêche que de l'ensemble de l'œuvre de Van Camp, récemment exposé, résulte la preuve d'une somme considérable de talent perdue, talent auquel il n'a manqué qu'une occasion propice de s'affirmer en une œuvre absolument proportionnée au rôle que pouvait légitimement ambitionner l'artiste. Cette occasion, il l'attendit vainement. Stimulé par l'aiguillon de la nécessité, sans doute l'eût-il fait naître. Il préféra s'en tenir à ses goûts et créer un peu au hasard et à ses heures. Comme c'est trop souvent le cas, la mort est venue révéler les précieuses ressources ainsi prodiguées en des œuvres que le public

même était trop rarement admis à voir, mais qui, très certainement, assurent à leur auteur une place durable dans l'histoire de l'école belge.

Exposition Joseph Stevens.

Bien que restreinte, l'exposition d'œuvres de Joseph Stevens, organisée par quelques amis du peintre défunt, devait offrir, et a offert, du reste, une somme d'intérêt considérable. Si elle n'a point, comme il l'eût fallu pour un artiste de cette trempe, donné la mesure réelle d'un talent qui s'est affirmé en des pages éminentes, elle a eu l'avantage de montrer assez exactement les étapes rapides et décisives vers la célébrité d'une carrière, en somme, assez courte.

Joseph Stevens avait débuté en 1847 et, dès l'année suivante, produisit une œuvre dont le titre, non moins que la valeur artistique, était de nature à assurer au nom de son auteur une définitive popularité.

Le *Métier de chien,* une page du martyrologe de la race canine, sujet suivi d'autres non moins heureusement choisis qu'interprétés : *Les Saltimbanques, Le Chien du prisonnier* (1850), œuvres que le talent de Mouilleron contribua à rendre populaires, assirent définitivement la renommée de leur auteur. Plus tard vinrent *Le Chien et la Mouche, Le Chien au miroir, Le Marché aux chiens, La Misère,* pages dans lesquelles le talent de l'artiste arrive à son apogée et qui, indiscutablement, le rangent parmi les meilleurs représentants de l'école belge ou, plus justement, de l'école flamande, car Stevens, nonobstant son long séjour à Paris, resta toujours de race essentiellement brabançonne.

S'il chercha parfois des modèles dans la race simiesque et peignit même un lion, il excella comme peintre de chiens, et sut allier avec beaucoup de bonheur la recherche

du vrai à une donnée piquante, sans viser, comme Landseer, à la haute philosophie canine.

Il faut dire pourtant que si l'exposition Stevens a permis au public de revoir et d'admirer quelques travaux de la meilleure époque du peintre, elle a fait, en ses quarante-huit numéros, la part un peu bien large à des créations d'ordre secondaire, chose d'autant plus regrettable, qu'abstraction faite du *Chien du prisonnier* et de la *Misère,* les meilleurs travaux de l'artiste n'ont pu être présentés, soit qu'ils appartinssent à des Galeries publiques, comme c'est le cas pour le *Marché aux chiens* et le *Chien au miroir,* du Musée de Bruxelles, soit que leurs détenteurs n'aient pu s'en séparer.

La carrière de Stevens a été relativement courte. A l'époque de sa mort, arrivée le 3 août 1892, il avait depuis longtemps cessé de produire, tout au moins d'affronter les expositions, et s'il conserve, à juste titre, un renom que quelques défaillances ne sauraient ternir, je suis de ceux qui pensent qu'à moins de pouvoir reproduire intégralement l'œuvre d'un homme, sa gloire est fort mal servie par une exposition posthume où manquent les œuvres capitales.

L'amitié doit pouvoir se tenir en garde contre de telles maladresses que ne rachètent ni ses enthousiasmes ni la valeur du but poursuivi.

LES MUSÉES DE MADRID [1].

Le Musée du Prado.

Les Écoles du Nord. — Les Primitifs. — Le Maître de de Mérode.

Le Prado, entre les deux ou trois Galeries de valeur égale à la sienne, offre ceci de frappant que, sans artifice préparatoire, il dévoile ses trésors aux yeux du visiteur ébloui. Point d'escalier monumental qu'il faille gravir, nulle antichambre qu'il faille traverser pour être admis dans la présence de ces majestés de l'art ayant nom Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Vélasquez, Murillo, Ribera. Aussi est-elle profonde, inoubliable, l'impression ressentie par quiconque, le seuil de cet asile de splendeurs franchi, a fait céder sous son effort la massive porte donnant accès au grand salon des peintures. Le regard alors subitement embrasse, dans son prolongement infini, une galerie où, si loin et si haut qu'il porte, s'étagent les créations maîtresses des plus nobles coloristes d'Espagne et d'Italie. Accord merveilleux et presque surhumain, auquel je ne trouve à comparer que cet écho magique tombé des voûtes du baptistère de Pise où semblent résonner des voix célestes.

Tout le Prado n'est pas là, sans doute; il tient pour nous d'autres splendeurs en réserve, mais nulle impression ultérieure n'aura pouvoir d'effacer le souvenir de cette vision première. Dans l'importance que revêtiront à nos yeux les écoles du Nord, la curiosité aura sa part autant parfois que l'admiration. Le savant et l'artiste y trouveront également à glaner.

Que la répartition des salles contribue pour une part à

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1893, p. 374.

l'effet ressenti; j'en ai le soupçon. Confondues sans ordre rigoureux dans des salles au plafond bas, au jour parcimonieusement distribué, au recul insuffisant, les maîtres septentrionaux, pour imposante que soit leur cohorte et parfois supérieure leur représentation, paraissent comme tenus à l'écart. Qui donc garde leur souvenir pendant les heures d'enchantement données aux coloristes méridionaux? Aussi bien, que de noms manquent à l'appel dans cette Galerie de deux mille deux cents peintures réparties entre plus de quatre cents maîtres, où Rembrandt n'intervient que pour une seule œuvre et d'où Frans Hals est totalement absent!

Rien n'est donc plus exact que cette observation de M. Germond Delavigne, que, malgré leur nombre et leur beauté, les toiles réunies au Prado ne forment pas un Musée dans le vrai sens du mot, mais seulement une collection sans pareille. « Les origines des différentes écoles n'y sont pas représentées », ajoute-t-il, « et dans ces écoles, tandis que tel maître a presque toutes ses œuvres, tel autre, également illustre, n'a pas même une esquisse ».

Ces lacunes ne seront point comblées. Outre qu'il en coûterait gros de réunir à prix d'argent un ensemble d'échantillons dignes de cadrer avec ceux que nous offre la Galerie dans son état actuel, les écoles et les époques y parlent avec une éloquence si haute de la grandeur et du déclin de la Monarchie espagnole, qu'en vérité toute adjonction de date récente détonnerait ici comme un anachronisme.

Plus spécialement préoccupé de l'étude de ce groupe de productions que le catalogue rassemble sous le titre de *Escuelas Germanicas,* j'ai d'abord éprouvé cette impression. Nulle part autant qu'ici ne se reflète l'œuvre politique du passé. Les créations flamandes sont, à elles seules, aussi nombreuses que celles d'origine espagnole et italienne prises ensemble, alors que l'école hollandaise est comme

inexistante, et pour peu qu'il vous intéresse de rechercher les origines de ses rares échantillons, égarés en pays espagnol, vous apprenez qu'aucune peinture d'un maître hollandais n'est arrivée par voie directe en la possession des rois d'Espagne.

En ce qui concerne les représentants de l'art germanique antérieur au XVII[e] siècle, pour qui se souvient que, né et élevé en Flandre, Charles-Quint groupait sous son sceptre les anciennes provinces bourguignonnes de l'Allemagne entière, le contingent paraît modique. Les libéralités de l'empereur envers le Titien donnent même un certain relief à l'emploi peu fréquent qu'il fit du pinceau des artistes qui, sous son règne, illustraient l'Empire dans les Flandres. Albert Dürer, accueilli en triomphateur durant tout son voyage aux Pays-Bas, ne laisse pas de se plaindre des froideurs de Marguerite d'Autriche et les faveurs du neveu ne semblent pas avoir dédommagé le grand peintre des dédains de sa tante.

Si l'empereur se préoccupa de recueillir les œuvres des maîtres qui illustrèrent le règne de ses devanciers, il en eut évidemment l'occasion belle. Pourtant le Prado est loin de fournir la preuve de son zèle sous ce rapport. Pinchart, dont l'opinion est précieuse, eu égard au soin tout particulier qu'il mit à explorer les archives, affirme que Charles-Quint favorisa peu les artistes et, pour ma part, je constate que l'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune œuvre marquante exécutée à sa sollicitation par Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Mabuse ou Van Orley, ses loyaux sujets. Parcourez les états de sa maison : entre les nombreux Flamands et Hollandais dont elle se compose, vous ne relèverez aucun nom de peintre notable, et Vermeyen, qui paraît avoir été auprès de lui en haute faveur, semble l'avoir intéressé autant par sa barbe prodigieuse que par les œuvres de son pinceau, d'ailleurs, il faut le dire, d'ordre secondaire.

A dater de 1533, nul ne l'ignore, l'empereur ne permit qu'au seul Titien de reproduire ses traits. Il semble que la faveur accordée au portraitiste se soit étendue à l'ensemble des œuvres de son pinceau, chose absolument naturelle.

Le futur roi Philippe étant fiancé à Marie Tudor, le portrait du prince envoyé à la reine d'Angleterre fut encore l'œuvre du Titien, et Marie de Hongrie eut soin d'écrire à ce propos à l'ambassadeur Renard, à Londres, que la reine eût à considérer le portrait « à son jour et de loing, comme sont toutes les peintures du dict Titien qui de près ne se recognoissent ».

Ce n'est pas porter atteinte à la gloire de l'illustre Vénitien de dire qu'une effigie par Antonio Moro eût obvié à l'inconvénient signalé.

La conquête de Moro constitue à Charles et à son successeur un titre sérieux à la reconnaissance des amis de l'art. Au service des rois d'Espagne, le grand portraitiste hollandais prodigua les œuvres de son génie. L'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Hollande ne donnent pas du maître une représentation équivalente à celle du Prado à lui seul.

L'histoire nous apprend que, le 29 août 1559, Philippe II venant de Flandre, en vue des côtes d'Espagne, une tempête épouvantable dispersa sa flotte et mit à néant, sous ses yeux mêmes, le navire portant les trésors artistiques recueillis par son père et par lui au cours de leur passage par la Flandre. L'historien Leti prend texte de l'événement pour dire que Charles-Quint n'avait rançonné la terre qu'au profit de l'océan.

On ne se défend pas d'une certaine émotion à la pensée de tant de merveilles ravies à notre admiration, soustraites à notre étude. Mais que portait en réalité la caravelle royale ? Le conjecturer est plus difficile qu'il n'en coûte de peine d'énumérer ce qu'elle ne contenait pas. En effet, l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck, l'*Enseve-*

lissement du Christ de Matsys, la *Sainte Famille* du même, le *Saint Luc* et l'*Adoration des mages* de Mabuse, le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden, les *Tierry Bouts* de Louvain, les *Memling* de Bruges : en somme, les pages les plus marquantes des maîtres flamands que continssent les églises et les hôtels de ville des Pays-Bas nous sont conservées.

Pour plusieurs de ces œuvres, Philippe avait échoué dans ses tentatives d'acquisitions. D'autres, comme le *Christ crucifié* de Roger Van der Weyden, enlevé à la Chartreuse de Scheut près de Bruxelles, et la *Descente de Croix* du même maître se retrouvent encore à l'Escurial. Van Mander fait mention d'un *Sacrifice d'Abraham* de Jean Schoorel, peinture à la détrempe acquise à Utrecht par le roi avec d'autres œuvres du même peintre. Mais la trace de ces créations est perdue, qu'elles aient péri avant de toucher les côtes d'Espagne ou dans un des incendies de 1608 ou de 1734 dont le Prado et l'Alcazar de Madrid eurent si cruellement à souffrir.

Mais déjà le retour de Philippe dans la mère patrie avait été précédé d'un envoi précieux d'œuvres ayant appartenu à sa tante, la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. L'inventaire de ces richesses nous fait même connaître qu'un des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, le portrait d'Arnolphini et de sa femme, aujourd'hui à Londres, avait fait le voyage de Madrid : « Una tabla grande, con dos puertas las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara, hecha por Juanes de Hec; año 1434. » Impossible d'être plus explicite.

Il y a moins de cent ans, ce joyau faisait encore partie de l'écrin de la couronne d'Espagne, et M. Justi a relevé sa mention dans un inventaire des peintures du Palais royal en 1793. Sa présence ultérieure à Bruxelles et à Londres

est une preuve de plus à l'appui de l'influence des événements politiques sur l'état des trésors d'art de l'Espagne. N'est-ce pas aujourd'hui à Berlin, à Munich et à Gand que se rencontrent les épaves de la copie de l'*Adoration de l'Agneau,* si richement payée par Philippe II à Michel Coxie, pour en orner l'Escurial, et nul n'ignore sans doute qu'il existe de par le monde des fragments d'armures ayant fait originairement partie de l' « Armeria real » de Madrid.

En somme, à qui s'attend à rencontrer parmi les primitifs un contingent sérieux d'œuvres provenant originairement des princes de la maison d'Autriche, le Prado réserve une déception.

Deux sources ont, en revanche, contribué à enrichir cette section : les couvents supprimés de la Castille et la galerie du Palais de Saint-Ildephonse, formée par la veuve de Philippe V, Élisabeth Farnèse, à l'aide d'acquisitions faites à Rome par le peintre Pittoni et provenant, en grande partie, de Christine de Suède. De là procèdent un nombre sérieux de morceaux remarquables et, outre la plupart des œuvres hollandaises de la Galerie, quinze Rubens, cinq Van Dyck, parmi lesquels le fameux portrait du maître et du comte de Bristol, vingt-cinq Teniers, sans oublier les quatre merveilleux tableaux de fruits et de nature morte de Clara Peeters, seules productions actuellement connues de cette artiste hors ligne.

A la réserve d'un petit nombre de pièces exposées dans le salon d'Isabelle II, les primitifs du Prado sont rassemblés dans deux salles du soubassement, les plus mal partagées du palais sous le rapport de la lumière. On y est, en revanche, peu troublé dans ses études, et la masse des visiteurs m'a paru traverser l'édifice sans se douter de l'existence d'une section où figurent des chefs-d'œuvre de Memling et de Van der Weyden, tous les Jérôme Bosch, sans parler du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* que

son attribution aux frères Van Eyck suffit à rendre universellement célèbre.

La diversité de provenance de toutes ces peintures a contribué, pour une bonne part, à accomplir le problème de leur détermination. J'ai hâte de le dire, pourtant, le catalogue de M. Pedro de Madrazo témoigne d'un louable souci de la précision. Il y est largement tenu compte des recherches contemporaines. Mais à Madrid, bien plus encore qu'ailleurs, la difficulté est grande de s'orienter dans ce dédale de pages anonymes accumulées par le temps en un chaos dont le débrouillement ne pourra résulter que de l'effort collectif d'une légion de chercheurs.

Et si, de nos jours, le voyage d'Espagne est exempt de l'imprévu et des difficultés d'il y a un demi-siècle, il n'en est pas moins resté une entreprise, et le nombre est infiniment plus grand qu'on ne le suppose de ceux qui, ayant visité et revisité les Musées de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie, hésitent à franchir les Pyrénées. Waagen lui-même, à l'époque où parut son *Manuel de la peinture flamande et hollandaise,* était absolument ignorant des œuvres réunies à Madrid. Il se vit conséquemment obligé de reprendre les appréciations d'autres critiques, et ce fut à l'autorité de Passavant qu'il eut recours pour tout ce qui concernait les œuvres primitives du Prado. Cet excès de confiance, il eut à le déplorer le jour où, personnellement, il fut à même de contrôler les jugements de ses confrères.

Pour respectable qu'il soit au surplus, le jugement de Waagen n'est pas sans appel. L'honneur de figurer au premier rang des pionniers de la critique moderne lui demeure acquis sans doute, mais plus d'une de ses appréciations a dû être réformée, et l'on a vu notamment le Profr Justi, de l'Université de Bonn, apporter sur l'art flamand dans ses rapports avec l'Espagne, un ensemble

d'informations de la plus rare valeur, recueillies dans les archives de Simancas et contrôlées avec une sagacité à laquelle j'aurai plus d'une occasion de rendre hommage.

En somme, le moment ne paraît pas éloigné où, débarrassé d'attributions de pure fantaisie, le compartiment des primitifs du Prado sera, pour l'étude des incunables de la peinture flamande, une source d'informations plus riche qu'aucune de celles fournies par les Galeries les plus connues de l'Europe centrale.

A s'en tenir au catalogue, le Prado aurait jusqu'à quatre peintures ayant le droit de figurer parmi les œuvres des frères Van Eyck. Leur importance, question d'attribution à part, est indiscutable. On peut les envisager toutes comme appartenant aux échantillons les plus précieux de l'école flamande ancienne.

Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* mérite, à coup sûr, notre première attention. Dire qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre originale, équivaut à enfoncer une porte ouverte. Waagen lui-même, après avoir exalté cette création comme l'une des principales d'Hubert et de Jean Van Eyck, reconnut avec la meilleure grâce du monde qu'il n'y avait rien ici ni de l'un ni de l'autre frère. « Je constate une fois de plus, dit-il, qu'alors seulement une œuvre mérite d'être envisagée comme originale, où existe l'accord absolu de la conception et de l'exécution. »

En effet, l'on a peine à comprendre qu'un connaisseur éprouvé, comme devait l'être Passavant, ait pu oublier les caractères distinctifs des deux illustres frères au point de leur assigner cette page d'une froideur de glace et où précisément fait défaut l'accent qui, de leur moindre production, fait un chef-d'œuvre.

Jean Van Eyck ayant visité, en 1429, la Castille, on crut pouvoir partir de là pour supposer que la composition importante dont il s'agit était un souvenir de son passage

par l'Espagne et que le roi Henri IV, fils de Jean II, avait tenu à honneur d'enrichir le couvent de Parral, dont il fut le fondateur, de l'œuvre précieuse possédée par son père. Raisonnement subtil, mais sans portée, non seulement parce que la peinture n'a point les caractères de Van Eyck, mais encore et surtout parce qu'il résulte d'un passage du *Voyage* de Ponz, relevé par M. Justi, que la cathédrale de Palencia possédait, au siècle dernier, une œuvre qui, selon toute apparence, était l'original dont le tableau du Prado est une copie d'ordre très secondaire. Ponz assure avoir vu dans les églises de la Castille des répétitions du tableau de Palencia immensément inférieures en qualité au prototype dont il énumère avec complaisance tous les mérites.

Certes, nous avons ici un vague souvenir de l'*Adoration de l'Agneau*. De part et d'autre le Christ siège comme juge suprême, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean, et, très certainement, le peintre s'est inspiré ici d'Hubert Van Eyck. Plus bas, au premier plan du tableau, les pouvoirs spirituel et temporel, représentés par le Pape, l'Empereur et les Rois, sont rassemblés près d'une fontaine d'un beau style, assistant à la déroute du Judaïsme, représenté par le grand prêtre et par les docteurs de la loi. Mais, en dehors de certaines analogies fatales de costume, rien ici n'invoque le souvenir des Van Eyck avec une évidence qui permette de supposer que l'œuvre leur appartienne plutôt qu'à tout autre maître du temps [1]. J'ose, pour ma part, soutenir qu'ils sont aussi étrangers à la conception de l'œuvre qu'à son exécution, car, même sous la main d'un copiste, le souvenir de la création originale n'est jamais oblitéré d'une manière absolue.

---

[1] C'est ce que démontre, avec une évidence entière, le plus récent des critiques qui se soient occupés du tableau, M. Lucien Solvay, dans son *Art espagnol* (Paris, 1887, p. 95).

Tout récemment, le Musée de Berlin est entré en possession de la *Résurrection de Lazare* d'Albert Van Ouwater, dont jusqu'ici aucune œuvre n'avait été identifiée. M. Scheibler informa M. Bode du soupçon qu'avait eu un connaisseur de l'origine commune du tableau de Madrid et de la peinture nouvellement découverte. L'observation mérite un examen sérieux.

Proposer un nom est chose hasardeuse ; je m'y aventure d'autant moins que toutes les œuvres qui semblent se rapprocher de la peinture du Prado sont anonymes. C'est heureusement dans le voisinage immédiat de celle-ci que nous allons recueillir les éléments d'une détermination future. Il s'agit, on va le voir, de trois, plutôt de quatre peintures fréquemment attribuées à Van Eyck.

Voici d'abord le n° 1817 *a*, *Le Mariage de la Vierge,* diptyque exposé sous le nom de Roger Van der Weyden et que M. Justi déclare être la meilleure des œuvres flamandes primitives qu'il ait vues en Espagne, avec le retable de Palencia, œuvre, à ce qu'il suppose, de Juan de Flandres, le peintre d'Isabelle la Catholique. Au gré de Passavant, nous aurions affaire au Maître à la Navette, un inconnu parmi les peintres. Pour Waagen, il s'agit d'un continuateur des Van Eyck. En somme, beaucoup d'incertitude.

Ce qui ne saurait être contesté, c'est que la peinture constitue un des plus précieux échantillons que nous ait légués le XVe siècle.

De la collection du marquis de Leganés, qui, sans doute, l'avait rapporté de Flandre, le diptyque passa, sous le nom de « Maestro Rogel », en la possession de Charles II. De là l'attribution actuelle.

Mesurant en hauteur 78 centimètres, en largeur 90, l'œuvre du Prado nous montre, dans sa partie gauche, les fiançailles de la Vierge. Joseph est miraculeusement désigné pour être l'époux de celle-ci. A droite, l'union se

célèbre. Enfin, au revers, deux figures en grisaille : saint Jacques le Majeur et sainte Claire.

Sous la voûte d'un temple circulaire, supporté par des colonnettes d'un dessin capricieux, taillées en chevrons, en nœuds, etc., où se confondent le marbre et le jaspe, où la lumière, largement distribuée, pénètre par des verrières superbes avec l'histoire des premiers hommes et dont, enfin, la façade est décorée de sculptures retraçant les scènes de l'Ancien Testament, le grand prêtre Zacharie implore le Seigneur.

Comme le dit Clément de Ris, « ce volet offre aux études des archéologues tous les costumes, tous les ornements sacerdotaux, tous les vases consacrés en usage au XVe siècle dans le sacrifice de la messe ». A ceci près toutefois que les célibataires et les veufs de la tribu de Judas sont, pour la plupart, vêtus d'étoffes orientales disposées en rayures, ou semées d'inscriptions hébraïques tracées en or. Qu'on se rappelle ce détail.

Au premier plan se déroule l'épisode caractéristique du tableau. Confondu dans la foule des prétendants, Joseph, vieillard bonasse, au visage glabre, au front dépouillé, cherche à dissimuler, sous les plis de son manteau, le bâton miraculeusement fleuri qui le désigne pour épouser la Vierge. Couvert de confusion à la découverte du prodige, il est ramené vers l'autel au milieu des sarcasmes et des rires de ses rivaux.

Nous tenons, on le voit, le plus ancien des humoristes de la lignée qui se continue en Jérôme Bosch et Pierre Breughel.

Sur le panneau de droite se célèbre le mariage de la Vierge, cérémonie qui se passe en plein air, en avant du porche ogival d'un temple en construction. L'assistance, très nombreuse, composée de personnages des deux sexes, exprime ses sentiments avec une animation allant jusqu'à la grimace. La disproportion d'âge des conjoints, l'air

contrit de l'époux provoquent des sourires et des regards moqueurs. Quelques hommes se contraignent; d'autres s'abandonnent franchement à leur gaieté et rient à belles dents.

Cette intensité d'expression, opposée à la gravité des personnages principaux de la scène, vient subitement nous éclairer sur l'auteur du *Triomphe de la Religion* et, alors, pour peu qu'on revienne à celui-ci, on retrouve, de part et d'autre, des types identiques, à commencer par saint Joseph qui, dans le groupe des docteurs de la foi judaïque, nous apparaît dans l'acte de lacérer ses vêtements.

Passavant, du reste, à propos du *Mariage de la Vierge,* dirigeait l'attention vers une œuvre du même auteur, faisant jadis partie du Louvre et aujourd'hui passée au Musée de Douai : *Les Israélites recueillant la manne.*

A tous égards, il voyait juste; l'énigmatique tableau de Douai ([1]) émane, en effet, d'une même source que le *Triomphe de la Religion* et le diptyque du *Mariage de la Vierge* du Prado.

Considéré sous le rapport de la technique, le peintre du *Mariage de la Vierge* compte parmi les plus habiles.

Inférieur à Van Eyck en tant que coloriste, également en ce qui concerne la délicatesse du sentiment, il le lui cède à peine en l'art de traduire toute chose vue et l'égale presque dans son inflexible respect de la vérité.

Sa fantaisie est prodigieusement riche. Aimant à décorer ses architectures de statuettes, il fouille ses clochetons et cisèle ses pinacles avec un art exquis. Nul maître n'a poussé si loin le souci de l'ornement. Ses ajustements sont semés de broderies précieuses rehaussées d'or, un caractère

---

(1) J'en ai joint la photographie à une étude sur le Musée de Douai, publiée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (Bruxelles, 1883, p. 206).

qui lui est particulier. La tiare du grand prêtre officiant, la haute couronne de fleurs de lis posée sur les cheveux dénoués de la Vierge, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le paysage, entrevu par les baies du portique, est calme, riant, vallonné, nullement méridional; j'en dirai autant du ciel remarquable par sa froideur. Comme physionomiste, enfin, il vous fait vingt fois songer à Jérôme Bosch sur qui, certainement, il a influé. Bref, l'ayant vu une fois, il n'est guère possible de le méconnaître jamais. Ses femmes, en général, ne sont ni gracieuses de contour ni distinguées de type; elles ont les traits empâtés. Les extrémités manquent de goût et d'élégance et, d'une manière générale, les personnages, un peu ramassés, se meuvent avec gaucherie.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'*Annonciation* (n° 1853). Ce tableau a souffert : il n'en constitue pas moins une création importante et typique, sans compter qu'elle nous apporte une solution définitive.

Chose fréquente chez les maîtres du XV[e] siècle, c'est dans une église que l'ange vient délivrer à la Vierge son message. Décoré cette fois encore de verrières, le temple n'en est pas moins pourvu d'un mobilier d'usage courant : une bibliothèque, un banc sculpté garni d'un coussin rouge. Agenouillée, vue de face, sans lever les yeux de son livre, Marie écoute les paroles de l'ange qui s'avance par la gauche. De ce même côté une façade gothique à laquelle est adossée une statue de David jouant de la harpe, — la Vierge était de la maison de David, — tandis que les pignons sont décorés de statuettes du Christ, de Moïse, de Samson, etc. Dans le ciel apparaît Dieu le Père, environné d'anges. Ce groupe est tracé en hachures d'or. Le vêtement de la Vierge également est pourvu d'une bande d'inscriptions hébraïques tracées en or.

Je ne connais pas le retable de Palencia, auquel M. Justi rattache le *Mariage de la Vierge,* mais je connais la série

exquise de peintures attribuées à Juan de Flandres, appartenant au Palais de Madrid. Leur analogie avec l'œuvre du Prado ne m'a pas particulièrement frappé. Pour ce qui concerne l'*Annonciation*, il m'est donné de pouvoir faire connaître qu'elle répète les figures du *fameux triptyque* appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles, et dont M. Bode a parlé ici même. Du même peintre, encore indéterminé, M. Léon Somzée, à Bruxelles, possède une *Madone;* M. Bode et d'autres connaisseurs lui assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres, si longtemps attribuée à Martin Sckœngauer, à qui, précisément, j'avais songé pour la *Madone* Somzée et la *Manne* de Douai. Le même auteur lui donne une *Annonciation* du Musée de Cassel. Je puis, pour ma part, lui restituer d'autres œuvres : *L'Annonciation* (n° 2202), où se retrouvent tous ses accessoires favoris ; *Les Saintes Femmes au tombeau,* une page capitale, faisant partie de la collection de sir Francis Cook à Richmond et attribuée à Van Eyck ; enfin la magnifique *Madeleine* (n° 654) de la Galerie Nationale de Londres, cataloguée comme de l'école de Roger Van der Weyden.

Pour achever le rapport de ses œuvres diverses avec le *Triomphe de la Religion,* il me suffirait d'indiquer le volet de droite de l'*Annonciation* de Mérode, où saint Joseph, vieillard à barbe grise, en robe bleue, coiffé d'un turban jaunâtre, confectionne des souricières. Il est impossible, après avoir considéré cette figure, de ne pas la rattacher tout d'abord à la fameuse page du Prado.

Un des caractères frappants du peintre qui m'occupe, est sa façon de tracer les ombres. Quand diverses lumières se rencontrent sur un objet, il s'attache, avec une prodigieuse fidélité, à rendre la projection double et parfois triple des ombres qu'il projette.

Très prononcées dans le retable de Mérode, la même particularité se joint à tout un ensemble de caractères



DE MÉRODE. — L'ANNONCIATION.

pour nous révéler la main de l'auteur dans deux volets exposés au Prado dans le salon d'Isabelle II sous le nom de Jean Van Eyck (n°s 1352 et 1353).

Sur l'un, celui de droite, *Sainte Barbe,* non la Vierge, comme le dit le catalogue, occupe un banc gothique artistement ouvragé et que déjà nous connaissons par les trois *Annonciation* mentionnées plus haut. Adossée à une haute cheminée où flambe un feu de bois, elle lit. Son manteau, d'un vert médiocrement harmonieux, recouvre une tunique de velours bleu fourrée d'hermine, une jupe de drap d'or. Dans un vase d'étain plonge une branche d'iris, et non loin d'une fenêtre, sur une crédence, repose dans son bassin une gracieuse aiguière de cuivre, présente aussi dans le tableau du Louvre. Cette fois encore l'ombre projetée par les divers objets a les gradations typiques observées ailleurs. Par les fenêtres du fond, ouvertes sur la campagne, nous apercevons, en voie de construction, la tour qui bientôt servira de prison à la jeune chrétienne. Avec le retable de Mérode, la *Sainte Barbe* est l'œuvre la plus précise de son auteur.

L'autre volet, moins bien conservé, nous donne le portrait d'un personnage vêtu de la robe des Franciscains, agenouillé dans un intérieur, sous le patronage de saint Jean l'évangéliste, drapé de rouge. Au fond de l'appartement un miroir convexe où se reflètent trois personnages. La cheminée gothique est surmontée d'une statuette de la Vierge et, par les fenêtres, l'œil embrasse une contrée où, entre les montagnes chargées de neige, s'élève un château féodal. Une inscription tracée au bas de la peinture, nous apprend que celle-ci représente Henri Werlis (de Werle), de Cologne, en 1438.

ANNO MILLE^{MO} CQ^{TER} XTER ET OCTO HIC FECIT EFFIGIEM... GI
M^{ISTER} HENRICUS WERLIS M^{GER} COLON GI.

Le peintre est-il lui-même originaire de Cologne — et j'inclinerais assez à l'admettre — ou s'agit-il simplement d'un citoyen de cette ville? Comment le savoir? Ce nom de Werle se présente assez fréquemment dans les annales colonnaises. La famille est du reste éteinte. Sur Henri de Werle, je n'ai aucun renseignement. Les deux volets procèdent d'Aranjuez.

La présence, à Madrid, de plusieurs œuvres d'un peintre à peine représenté ailleurs, tend à faire croire à quelque mystérieux rapport avec l'Espagne. M. Justi, dans l'analyse qu'il donne du *Mariage de la Vierge,* voit, dans le portail sous lequel se célèbre l'union, un souvenir de quelque église de la Péninsule ibérique. Il va plus loin encore; les matériaux du temple en construction seraient espagnols, et quiconque a visité Léon et Salamanque, y doit, selon lui, reconnaître d'emblée le calcaire conchylien de ces provinces. La démonstration paraît subtile.

Quels sont les droits de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* sur un grandiose ensemble exposé dans le salon d'Isabelle, sous le nom de Q. Matsys, que pourtant le catalogue désigne comme étant vraisemblablement d'Hubert Van Eyck? On se fonde également pour étayer cette supposition sur l'analogie de sujet et de conception avec la partie supérieure du retable de Gand. Sous une arcade trilobée, en style gothique flamboyant, les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean sont réunis. Dans une lunette, ménagée au dessus du cintre, apparaît un ange. Il chante en tenant des deux mains une feuille de musique notée. Tout cela est de grandeur naturelle.

Certes, le peintre n'a pas fait preuve d'une bien grande somme d'imagination. Il a repris à Hubert Van Eyck, avec ses types, la disposition générale de ses figures. D'autre part, en le dépossédant de son œuvre au profit de Matsys, on s'est fondé sur l'analogie du *Christ bénissant* avec celui du Musée d'Anvers. Mais, pas plus que Van Eyck, Matsys

n'est intervenu dans l'exécution de la présente peinture, pourtant une œuvre de premier ordre ([1]). Il y eut un temps où on la donnait à Martin Schœngauer, et ce fut sous cet aspect que la jugea Clément de Ris. Passavant y vit avec plus de justesse une production du XVI[e] siècle et proposa le nom de Van Orley copiant Van Eyck. En réalité, il s'agit de Jean Gossaert dit Mabuse, que ne méconnaîtront aucun de ceux qui ont pu voir l'*Adoration des mages* de Castle Howard, le *Saint Luc* de Prague, ni, dans leurs dimensions plus étroites, les deux volets d'Anvers.

Ici, peut-être, plus que partout ailleurs, Mabuse se révèle grand peintre. Les mains : celle du Christ qui se lève pour bénir, celles de la Vierge, jointes en prières, celle enfin de saint Jean montrant le Sauveur, suffiraient à établir, s'il était nécessaire, que nous sommes en pleine Renaissance. Elles sont d'un modelé précieux, un peu maniéré, rendues avec une finesse dont il existe peu d'exemples à aucune époque.

La gamme des colorations est chaude et riche. Le Christ, vêtu d'un manteau de pourpre bordé d'un large orfroi, et retenu par une agrafe d'un merveilleux travail, la Vierge couronnée d'or et de perles, saint Jean couvert de la traditionnelle tunique en poil de chameau, se détachent sur un fond rouge, relevé de moulures d'or, combinaison qui, à elle seule, pourrait suffire à caractériser Mabuse.

Mais ce qui achève de persuader est l'exquise figure d'ange, inspirée encore une fois des *Musiciens célestes* de Van Eyck, mais dont la robe d'un bleu pâle et les mains sont du Mabuse le plus caractérisé.

Déjà M. Justi avait prononcé le nom de ce peintre illustre devant le tableau. Aucune restriction ne me semble nécessaire. J'ajoute que si Mabuse a été plus original,

(1) Une copie ancienne figure à l'Exposition rétrospective de Madrid. Elle appartient au couvent des « Descalzas reales ».

jamais il n'a surpassé comme excellence le présent morceau de peinture.

Est-on fondé à dire avec M. Justi que le Prado ne possède aucun Van Eyck authentique? Sur ce point je serai moins affirmatif que l'éminent professeur. Au cours de mon exploration des salles basses du Musée, j'ai été vingt fois attiré par une petite peinture, malheureusement exposée dans les conditions les plus désavantageuses, mais dont il m'a paru que seul Jean Van Eyck pourrait être l'auteur. C'est le n° 1857, rangé parmi les inconnus, sans doute la même peinture que Passavant désigne comme un « brave petit tableau » et rangé dans l'école de Memling.

Il s'agit d'une œuvre de très petit format (61 centimètres sur 32), provenant de l'Escurial. Je n'arrive point, malgré mes recherches dans la légende des saints, à en pouvoir préciser le sujet.

Au fond d'une chapelle gothique un prêtre célèbre la messe. L'autel est surmonté d'une très grande croix où le Christ paraît représenté au naturel. La Vierge et saint Jean sont placés de chaque côté. L'officiant élève l'hostie mais porte le regard vers la gauche où est agenouillé un homme de qualité, vieillard en robe rouge fourrée de noir, et dont les traits offrent une frappante analogie avec ceux du chanoine Pala, du célèbre tableau de Jean Van Eyck de l'Académie de Bruges. A droite, et vêtu de bleu, un autre personnage, également agenouillé. Dans le fond à gauche, la sacristie décorée de peintures et, plus bas, une ouverture par laquelle on aperçoit un cheval et des ballots de marchandises. Naturellement, une œuvre de si petites dimensions demanderait à pouvoir être examinée de près. Celle-ci m'a paru compter parmi les plus précieux échantillons de l'ancienne école que possède le Musée de Madrid.

A l'époque où — en 1843, il y a conséquemment un

demi-siècle — Louis Viardot faisait paraître ses *Musées d'Espagne,* il rangeait dans l'œuvre des Van Eyck, l'attribuant à Marguerite, leur sœur, un *Repos en Égypte.* « On y voit », dit-il, « comme dans son tableau du Musée d'Anvers sur le même sujet, la sainte Famille voyageuse s'arrêtant au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice ».

Dans cette description, je crois reconnaître le n° 1521, attribué par le catalogue à Patenier, avec réserve, toutefois. Mal placée, la peinture n'en demeure pas moins frappante par son extraordinaire aspect de réalité, son caractère presque moderne et sa chaude coloration. Le nom de Van Eyck m'était venu aux lèvres et ma surprise a été grande de m'être rencontré, à un demi-siècle d'intervalle, avec Louis Viardot qui, parmi toutes les œuvres du Musée de Madrid, s'en va cueillir précisément cet échantillon pour le donner à Marguerite Van Eyck. A l'Escurial, d'où provient cette peinture, elle passait pour être de Lucas de Leyde.

C'est sous ce nom encore — perpétuel recours des catalographes du Midi en peine d'attributions d'œuvres flamandes — que figurait, dans la collection d'Élisabeth Farnèse, la petite *Flagellation* (n° 1869) venue de Rome en 1745. Ici, par exemple, ce n'est pas précisément à un maître du Nord que nous avons affaire; c'est à Antonello de Messine et à nul autre. Les personnages, pas plus que l'architecture, ne paraissent flamands; tout l'ensemble de la conception nous ramène vers l'Italie. La scène se passe au milieu de fragments architecturaux dans le goût de la Renaissance. On songe à Cesare da Sesto, à D. Montagna, ou à Montagna lui-même. Au premier plan est couché un aveugle d'un caractère admirable. Mais ici, de nouveau, pour se prononcer en pleine connaissance de cause, il fau-

drait pouvoir regarder de près la peinture mesurant à peine 49 centimètres sur 35.

On le voit déjà par ces quelques exemples, la section des primitifs du Prado réclame un examen des plus sérieux. Elle réserve bien des surprises à qui pourra donner à son étude le temps nécessaire.

Les Écoles du Nord. — Les Primitifs. — La Renaissance.
R. Van der Weyden.
Gérôme Bosch. — Hemessen. — Mabuse [1].

Il y a, comme on l'a vu, des réserves à faire touchant l'attribution de quelques œuvres particulièrement notables à la section des primitifs du Prado. Celle-ci n'en tient pas moins ses promesses ; je dirai même qu'elle les dépasse, car, en vérité, la critique s'est montrée avare d'informations touchant ce groupe si curieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Voici, par exemple, Roger Van der Weyden. Il semble qu'après s'être intéressé à la célèbre *Descente de Croix,* dont précisément le Prado ne possède que des copies, le critique n'ait plus rien à nous montrer. Or voici du maître une de ses plus vastes et plus authentiques créations : le retable de la *Chute et de la Rédemption de l'homme.*

Il y aura bientôt un demi-siècle que le comte de Laborde identifia cet ensemble avec le travail commandé par l'abbé Jean Le Robert, pour l'abbaye de Saint-Aubert à Cambrai, et Van der Weyden n'y consacra pas moins de quatre ans, de 1455 à 1459. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas jugé opportun de mentionner une œuvre de cette impor-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1893, vol. 10, 3e période.

tance, mais trouvent bon de signaler au Prado l'original de la *Descente de Croix,* demeuré depuis trois siècles à l'Escurial.

Il peut être utile d'établir une fois pour toutes que les collections royales ne possèdent pas, comme le voulait Passavant, deux originaux et une copie de la *Descente de Croix,* mais un original et deux copies, dont la moins bonne, le n° 1818 du Prado, paraît devoir émaner de Coxie, chose faite pour donner quelque piquant à l'invention par divers critiques d'un Van der Weyden de pure fantaisie, revêtu par avance de tous les caractères du XVIe siècle.

En fait, il semble que la *Descente de Croix* ne soit arrivée en Espagne qu'en 1574, et Stirling a fait connaître cette circonstance intéressante que, dès l'année 1567, Philippe II avait dépêché à Louvain son peintre Ant. Pupiler (Popeliers, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1550), pour lui en prendre copie. Faut-il identifier cette dernière avec l'exemplaire du Prado (n° 2193)? Supérieure à l'autre, elle aurait dû, en ce cas, mieux tenir compte des caractères de l'œuvre originale. Où M. Jean Rousseau prenait la mention d'une copie exécutée par Albert Dürer, je l'ignore. L'histoire n'en a pas, que je sache, gardé le souvenir.

Passablement mal sorti de la Restauration de 1876, l'original de la *Descente de Croix* n'en est pas moins un Van der Weyden très caractérisé, surtout pour qui n'a vu que des copies de la fameuse peinture des arbalétriers de Louvain. Il ne s'agit nullement d'y trouver la rondeur des formes de la reproduction de Coxie. Passavant, chose assez étrange, prétendait n'avoir vu en Espagne aucune œuvre certaine de Roger Van der Weyden le vieux. Il rapportait à un second peintre du nom et le retable du Prado, la *Descente de Croix,* et jusqu'au *Crucifiement* de l'Escurial, un des plus prodigieux morceaux du maître, que l'initiative

éclairée du comte de Valencia a permis de juger à loisir pendant l'exposition de Madrid.

Peinte pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, cette dernière toile paraît avoir pris place dans la sacristie de l'Escurial en 1574; c'est-à-dire en même temps que la *Descente de Croix*. Les figures, grandes comme nature, se détachent sur un fond de tenture lie de vin. L'impression est saisissante et due en partie, sans doute, à ce fait imprévu que la Vierge et saint Jean sont drapés d'étoffe blanche, en manière de compliment à la robe des Chartreux, pense M. Justi. Mais c'est surtout au grand style, à l'intensité de l'expression que l'œuvre de Van der Weyden doit sa valeur exceptionnelle. Par malheur, cette page hors ligne est dans un état de délabrement déplorable, et tout porte à craindre qu'elle ne soit destinée à disparaître, étant peinte à la détrempe.

Dans le *Crucifiement,* motif central du retable du Prado, le groupe des chartreux est répété dans ses lignes principales. Inférieur par les dimensions, il l'est notablement aussi par l'impression produite. Comme le dit Eugène Delacroix : la proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'un tableau.

La patience proverbiale des Flamands du XV[e] siècle s'affirme ici dans sa plénitude. *Adam et Ève chassés du Paradis, Le Crucifiement, Le Jugement dernier,* tels sont les sujets principaux des trois parties du retable. Mais à cet ensemble viennent se joindre divers épisodes traités tour à tour au naturel et en grisaille. Chacun des panneaux du triptyque est devenu le centre d'un motif architectural développé, dans lequel le peintre introduit les sujets de la *Passion, Les Sept Sacrements, Les Jours de la création,* enfin *Les Œuvres de miséricorde*. A l'extérieur, de grandes figures en grisaille nous donnent le *Denier de César*.

Il s'agit, on le voit, d'un morceau exceptionnel. Jusqu'en 1863, il orna le couvent de Sainte-Marie-des-Anges.

Bien que divers détails rappellent le triptyque des *Sept Sacrements* d'Anvers où, entre autres, le *Crucifiement* a également pour fond une église gothique, le tableau du Prado, bien que moins développé, me paraît d'une composition mieux pondérée, d'une exécution plus délicate.

Waagen fut extrêmement impressionné à la vue du retable de Madrid; il l'envisageait comme l'œuvre flamande primitive la plus considérable qui eût franchi les Pyrénées. Je ne me rallie pas toutefois aux réserves du célèbre critique touchant les figures des volets : le *Christ* et les *Pharisiens*. Il est évident que, faite pour être vue à distance, cette partie de l'œuvre exigeait une ampleur plus grande de conception et d'exécution. On est même très frappé de l'analogie de style de ces personnages en grisaille avec les estampes de Martin Schongauer, que la plupart des auteurs sont d'accord pour envisager comme issu de l'école de Van der Weyden.

Sous le monogramme d'Albert Dürer et le millésime non moins faux de 1513, le Prado possède un petit *Crucifiement* ayant appartenu à Philippe II et que ses caractères rattachent à la série des petites peintures de Roger dont la *Piéta* du Musée de Vienne est la perle.

Je signale en passant le petit triptyque de la *Descente de Croix,* avec à gauche le *Crucifiement,* à droite la *Résurrection,* exposé à Madrid par la cathédrale de Valence, œuvre totalement ignorée avant l'Exposition de Madrid et dans le fond de laquelle apparaît Bruxelles avec son Hôtel de ville et sa Porte de Hal, et tout spécialement le superbe *Ecce homo* en quelque sorte enfoui au Musée provincial de Burgos, dont une répétition ancienne, appartenant à M. Henry Willett, parut à l'Exposition de Burlington Club en 1892. Le catalogue de M. W. Amstrong l'attribuait avec raison, comme l'on voit, à l'école de Tournai.

« Le Musée de Madrid possède une mauvaise copie de l'*Adoration des mages* de Memling, et on l'y fait passer pour l'original. » Me rappelant ces lignes sévères des commentateurs belges de Crowe et Cavalcaselle, j'ai éprouvé quelque surprise à la vue de l'*Autel de voyage* de Charles-Quint, œuvre considérable, retrouvée dans un château royal non loin d'Aranjuez. Il y a sans doute ici les traces d'un nettoyage poussé au delà des limites permises; je ne saurais toutefois qualifier de « mauvaise copie » une œuvre de cette importance.

D'abord, le tableau de Bruges et celui de Madrid ne sont pas banalement la copie l'un de l'autre. Déjà, M. le comte de Limburg Stirum y a signalé des différences, spécialement en ce qui concerne les fonds, et il est incontestable que le volet de la *Présentation au Temple* peut être envisagé comme un Memling de fort bonne qualité, à la fois par la distinction des types et par le charme des colorations. Il y a, en outre, dans le fond un personnage, un jeune homme, très certainement un portrait, selon l'habitude fréquente du maître.

Dans le panneau central, Memling a introduit sa propre image, ce qui déjà serait une forte présomption d'authenticité.

Mais il importe de dire que le retable de Bruges, tout comme celui de Madrid, est franchement emprunté dans ses grandes lignes à une œuvre de Roger Van der Weyden, appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich et dont, fait observer M. Springer, dans l'édition allemande de Crowe et Cavalcaselle, il existe d'autres répétitions, notamment dans la collection de l'empereur d'Allemagne.

A Madrid, le volet de l'*Annonciation* est remplacé par la *Nativité,* ce qui dénote une certaine somme d'initiative laissée à l'auteur. En dernière analyse, il se pourrait qu'on eût confié une partie du travail à des élèves, conformément à la manière de voir de Crowe et Cavalcaselle. On a voulu

voir dans le roi mage qui s'agenouille pour baiser la main de l'enfant Jésus, le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Il est très certain que le jeune roi, placé à gauche, a les traits de Charles le Téméraire. A Munich, le mage noir fait défaut.

Les volets extérieurs, le *Christ* et la *Vierge,* figures en grisaille, sont complètement repeints.

Si d'ordinaire on signale en Van der Weyden et Memling les continuateurs les plus notables de Van Eyck, il faut pourtant se souvenir des attaches très directes, avec les chefs de l'école de Bruges, de Pierre Cristus, lequel semble avoir été le propagateur actif de leurs principes, non seulement dans les Flandres et le Brabant, mais sur les bords du Rhin et en Espagne même, d'après certains auteurs.

Au Prado une place importante appartient à Cristus avec une série de quatre panneaux : *L'Annonciation, La Visitation, La Nativité,* — dont une copie a figuré dans la collection Spitzer — enfin *L'Adoration des mages,* d'un lumineux effet et d'une habileté d'exécution incontestable. Mais Cristus est un peintre médiocrement distingué, et l'on ne saurait le comparer sans désavantage à aucun des représentants de la primitive école flamande.

Parmi les anonymes du Prado, j'incline très fort à lui assigner l'imposante figure de l'*Apôtre saint Jacques le Majeur* (n° 2185), provenant du couvent de Parral, peinture espagnole, selon le catalogue, mais, de son propre aveu, ayant pour point de départ une création flamande.

Il serait difficile, en effet, de ne pas songer ici aux grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau.*

L'apôtre, assis, tient d'une main le bourdon, de l'autre un livre ouvert. Sa robe est de drap d'or, son manteau est rouge doublé de vert. Coiffé du chapeau des pèlerins, il est nimbé d'or. Le type et la peinture elle-même sont bien peu espagnols, pour autant que mes connaissances de

fraîche date m'autorisent à émettre à cet égard une opinion.

A ne suivre que le témoignage de ses yeux, nombre d'œuvres désignées comme espagnoles seraient purement flamandes, et l'on se demande, en vérité, si c'est d'instinct ou de propos délibéré que leurs auteurs se confondent avec leurs confrères du Nord. Ce que j'ai lu, m'a laissé très perplexe à ce sujet, et j'ajoute qu'il ne manque pas au Prado de copies pures et simples d'estampes allemandes et flamandes du XVe siècle, données pour des œuvres espagnoles nées de l'influence germanique.

Plusieurs volets remarquables (n°s 2197-2200), *La Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or, La Nativité de la Vierge, La Descente de Croix, L'Ensevelissement du Christ,* sont attribués par M. Justi à un maître de Ségovie d'éducation brugeoise. Je m'incline humblement devant l'autorité du savant professeur, non sans profiter de la circonstance pour dégager ma responsabilité de certains rapprochements que le catalogue juge devoir faire avec un *Christ au tombeau* du Musée d'Arras, que j'ai pu, à la faveur de renseignements précis, restituer à Vermeyen. Il y a tout simplement ici un rapport de costume, chose fréquente dans l'œuvre des maîtres du XVe et du XVIe siècle.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue* (n° 1856) ne saurait être que de Gérard David. Attribué à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires, ce tableau, d'une délicatesse supérieure, a toutes les qualités de celui qu'on peut appeler le dernier des primitifs brugeois. Avec cela le fond est d'un intérêt considérable. Il nous montre une place publique, décorée d'une belle fontaine et environnée de constructions d'un curieux aspect, parmi lesquelles un hôtel de ville décoré de nombreuses statues de rois et de reines et au perron duquel est enchaîné un petit ours harcelé par les enfants. La ville de Bruges a un ours pour

support de ses armoiries : peut-être s'agit-il de quelque place notable de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne.

Mais à l'époque où, sans doute, cette œuvre voyait le jour, l'école flamande marchait à pas résolus dans les voies novatrices. Mabuse, B. Van Orley, Quentin Matsys, Jérôme Bosch, Henri de Bles, Marinus, Hemessen, Patenier, pour ne citer que les plus notables, lui faisant une pléiade de telle importance qu'à peine se sent-on le droit de signaler des manques de goût presque toujours atténués par une richesse d'imagination et une habileté technique également prodigieuses.

L'Espagne a eu, faut-il croire, un amour décidé pour les productions de cette école, et, chose assez digne de remarque, c'est bien plutôt à ses sujets humains qu'à ses conceptions mystiques que sont allées ses références.

Philippe II faisait, paraît-il, un certain cas de la petite *Madame* de Mabuse, exposée dans le salon d'Isabelle II, mais il ne faut pas oublier que ce fut là un cadeau de la ville de Louvain, et le roi devait être peu habitué à des gracieusetés de la part de ses sujets des Pays-Bas. A vrai dire, l'œuvre avait un intérêt rétrospectif, Mabuse étant mort depuis plus d'un demi-siècle à l'époque de l'hommage.

L'amour de Philippe II pour les peintures de Jérôme Bosch s'explique moins par le côté infernal de beaucoup de créations du maître de Bois-le-Duc, que par la forme humoristique des conceptions, et surtout par l'inépuisable variété d'éléments dont elles sont le prétexte. Jérôme Bosch est, en réalité, un peintre très humain, et si étrange que soit par moment sa fantaisie, on peut dire que sa verve est essentiellement comique. Se rappeler surtout que le *Triomphe de la Mort* du Prado, qu'on lui a longtemps attribué, est l'œuvre de Pierre Breughel le vieux.

Jérôme Bosch était mort quand Philippe II vit le jour. Il n'est jamais allé en Espagne, comme on le voulait jadis.

D'où vient alors que les collections royales aient pu réunir la majeure partie de son œuvre? Simplement de ce qu'un gentilhomme de la Cour, D. Felipe de Guevara, avait mis son zèle particulier à la recherche des productions du maître. A sa mort, le roi entra en possession de tout ce qu'avait pu réunir cet amateur.

Bien que les œuvres principales de Bosch soient à l'Escurial, le Prado en possède diverses, parmi lesquelles l'*Adoration des mages,* un triptyque peint originairement pour la cathédrale de Bois-le-Duc, où, disent les écrivains locaux, il resta jusqu'en 1629; ensuite un petit tableau exquis, *Un Charlatan curant un homme de sa folie,* que le catalogue range parmi les inconnus, bien que, peut-être, ce soit la plus charmante des productions du maître, appartenant au Musée.

Bosch est mort en 1516, ce qui n'empêche pas sa peinture de se ressentir à peine des influences gothiques, et, pour être sérieux, on le voit rarement abandonner tout à fait sa pointe de malice, présente même dans le grand *Ecce homo,* dont l'original est au Musée de Valence, et dont il existe des répétitions à l'Escurial et à Séville. Exploitant avec cela les courants populaires, il donne un corps aux idées bizarres que les devins et les sorciers de son temps savaient si largement exploiter, de même qu'aux récits des voyageurs lointains. De là, sans doute, la fréquence, sous son pinceau, des nègres et des Orientaux, dont il excelle à composer les costumes.

Le mage noir de son *Adoration des mages,* est une apparition grandiose avec son costume blanc, de coupe liturgique, complété par des ornements empruntés à quelque plante épineuse. La bordure du vêtement est décorée d'oiseaux à tête humaine, comme l'Afrique était, pour la foule, tenue d'en produire.

L'état de délabrement de la masure où sont venus s'hu-

milier les mages devant le Christ nouveau-né, n'est pas indifférent à la majesté de l'épisode. Le peintre a prodigué l'extrême richesse au milieu de l'extrême pauvreté, et c'est par les lézardes de la branlante construction que les bergers adorent le petit Jésus. Bosch a donné ici la preuve de la variété de ses aptitudes. Les orfèvreries apportées par les rois-mages sont des merveilles. Le roi Gaspard tient un globe en métal sur lequel est perché un magnifique oiseau de proie; Balthazar a un haubert décoré de broderies représentant le roi Salomon sur le trône avec la reine de Saba. Comme, en plus, les volets nous donnent les portraits des donateurs, membres de la famille Scheyven, le mari sous la protection de saint Pierre, la femme sous celle de sainte Agnès, qu'enfin le peintre pour fond à ses motifs principaux reproduit de vastes étendues de pays, l'*Adoration des mages* mérite d'être envisagée comme fournissant la mesure assez précise de l'universalité des connaissances du peintre. Les types sont loin d'être beaux : la Vierge est renfrognée, l'enfant Jésus malingre; en revanche, tout est fidèlement copié sur nature, ce qui ajoute à l'intérêt de la page.

Dans le petit *Opérateur,* le peintre est franchement drôle : l'extraction du caillou, synonyme au moyen âge de quelque manie, a pour scène une vaste campagne. Le patient, vêtu d'un justaucorps blanc et de chausses rouges, ne voit pas sans appréhension le couteau s'approcher de son front. L'opérateur, en dépit de sa robe doctorale et de ses airs graves, est coiffé d'un entonnoir et paraît un assez joyeux compère. Il a du reste pour aides ou pour complices un gros moine et une femme qui semblent exhorter au courage le patient, non sans recourir au contenu d'une cruche aux flancs rebondis.

Le tableau est d'excellente facture; il a conservé son vieux cadre portant encore en lettres d'or, tracées avec un

remarquable talent calligraphique, une couple de vers flamands par lesquels le campagnard engage le chirurgien à opérer lentement.

Il n'est peut-être pas inutile de signaler au Musée de Saint-Omer une copie ancienne de l'*Adoration des mages* de J. Bosch, et au Municipal de Saint-Germain, une curieuse composition que son esprit et sa facture pourraient faire rattacher à l'œuvre du maître.

Cette fois, il s'agit d'un autre genre d'opérateurs, d'un faiseur de tours de passe-passe. Tandis que les spectateurs s'écarquillent les yeux à suivre les pérégrinations de la muscade, ils ne voient pas à leurs côtés l'escamotage de la bourse d'une vieille, par un complice que son air vénérable et son nez chaussé de lunettes ne feraient jamais soupçonner de pareille noirceur.

Les autres œuvres de Jérôme Bosch, au Prado, rentrent en partie dans la catégorie de celles déjà signalées par Guevara, et dont l'authenticité est discutable. Il en est ainsi notamment d'un *Saint Antoine* et d'une *Vision d'un jeune homme,* laquelle n'est que l'extrait d'un retable de l'Escurial. Il y a ensuite une *Création de la femme,* également répétée à l'Escurial, et deux volets d'une grande *Tentation de saint Antoine,* la même œuvre que possède depuis quelques années le Musée de Bruxelles. La *Création* surtout est très curieuse, mais en médiocre état de conservation. C'est une peinture à la détrempe.

Mais voici une œuvre grandiose de Jean Van Hemessen : *Le Chirurgien;* l'extraction du caillou prend des proportions tragiques. Avec une véritable cruauté, le peintre a mis sous l'œil du spectateur, et sans lui épargner aucun détail, l'épouvantable opération. Les personnages sont de grandeur naturelle. Le patient, un soudart, donne tous les signes d'une souffrance extrême. Les chairs de son front relevées et sanglantes mettent à nu un calcul au moins gros comme un œuf. A ce spectacle, la mère du jeune homme

se pâme. L'opérateur cependant, les manches retroussées, taille sans sourciller. Sa femme tient la tête de la victime, tandis que sa jeune fille apporte une tasse d'eau pour laver la plaie. Au fond, une ville avec nombreuses petites figures. On dirait cette fois encore un coin du vieux Bruges.

Bien que le spectateur se réjouisse du côté purement imaginaire de la scène, il semble que le peintre en ait puisé les éléments dans la réalité. Je doute qu'il existe ailleurs un tableau d'opération chirurgicale rendu avec cette vérité impitoyable.

Hemessen a des points d'attache nombreux avec Mabuse, dont il nous a d'ailleurs laissé un portrait. Lui seul aurait, je crois, pu peindre les mains des trois figures : du *Christ,* de la *Vierge* et de *Saint Jean* du salon d'Isabelle II. Le Prado possède encore de lui une *Vierge avec l'enfant Jésus* dans laquelle il s'inspire des Vénitiens.

Voici, toujours dans le même ordre d'idées, Marinus de Romerswael, le maître qui avait si fort intrigué Clément de Ris. Peintre extraordinairement habile, il passa sa vie à exécuter des variations sur un ou deux thèmes favoris : *Saint Jérôme en méditation* et des *Receveurs de taxes.* Au Prado, comme à l'Académie de Saint-Ferdinand, le sujet se répète avec une constance qui étonne, car, en vérité, le peintre était assez habile pour trouver d'autres motifs. Son *Saint Jérôme* de 1521 se répète en 1541, toujours pareil !

Quant au *Changeur et sa Femme,* il faudrait savoir une fois pour toutes à quoi s'en tenir, car la composition est identique à celle du Quentin Matsys au Louvre, et si, comme j'ai pu l'établir, Marinus de Romerswael n'est nullement un simple copiste, lequel, de lui ou de Matsys, eut d'abord l'idée de ces tableaux de receveurs de taxes et d'usuriers ?

La *Madone allaitant l'enfant Jésus* (n° 1423) est dans

l'œuvre du maître une note originale. On a cru un jour pouvoir mettre sur ce tableau le monogramme d'Albert Dürer. C'était assurément un hommage à la sincérité de Marinus, et vraiment le peintre de Nuremberg n'aurait pas eu a désavouer cet enfant ni même cette madone si merveilleusement inspirée de la nature.

Quentin Matsys. — Patenier. — Bles.
Lambert Lombard. — Pierre Breughel. — A. Moro.
Albert Dürer. — Baldung Grün (1).

Après avoir retranché à Quentin Matsys l'unique peinture que lui donne le catalogue, et le *Saint Jérôme* (n° 1443) que M. Armand Baschet avait cru pouvoir identifier avec la peinture apportée par Rubens en 1603, laquelle, pour ma part, serait bien plutôt le n° 1420 donné à Marinus, où persiste, semble-t-il, la retouche de Rubens, je me réjouis de voir le Prado détenir l'un des plus beaux et des plus authentiques Matsys qui soient. Car, en réalité, la *Tentation de saint Antoine,* un des joyaux du Musée, exposé jusqu'ici sous le nom de Patenier, est, pour la majeure partie, l'œuvre du grand peintre anversois.

Bien que les connaisseurs dussent nécessairement associer le nom de Matsys à cette exquise création, c'est encore à M. Justi que revient l'honneur d'avoir, par ses infatigables recherches, définitivement établi les droits du maître sur une des pages les plus irréprochablement belles de son œuvre.

En effet, l'inventaire n° 1574 de l'Escurial décrit la peinture en ajoutant : « les figures de la main de maître Quentin, le paysage de maître Joachim ».

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1893, p. 333.

Le tableau est à tous égards une merveille. Parlant du paysage, M. Clément de Ris disait : « L'étendue est immense, et l'on y sent passer certain air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et la végétation sont traités dans un vert profond d'une singulière intensité sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des démons femelles ».

Sur ce fond lui-même, un chef-d'œuvre, se déroule une scène de séduction, pour laquelle il semble que Matsys ait trouvé les accents d'un Shakspeare. Bien que les figures soient à peine demi-nature, elles sont extraordinairement expressives et détaillées.

Saint Antoine, au comble de l'angoisse, est en butte aux entreprises amoureuses de trois jeunes beautés que leur air candide contribue à rendre plus séduisantes encore. Vêtues à la dernière mode d'Anvers, elles s'approchent souriantes, essayant sur le pauvre solitaire le charme de leurs sourires et de leurs caresses, tandis que le démon, sous les traits d'une vieille proxénète, est embusqué derrière la charmante cohorte et rit d'avance du succès de ses embûches. La vertu du saint doit sortir de l'épreuve victorieuse ; j'assure qu'elle a été grandement en péril.

Matsys n'a rien fait de plus beau, de plus senti, de plus délicat, ni je crois de plus chaste.

Le Prado possède d'autres paysages de Patenier, entre autres un *Repos en Égypte,* œuvre de très grand style, dont les figures pourraient être encore de Matsys ; mais j'y retrouve le type du maître avec un peu moins d'évidence. Remarquons, au surplus, que Patenier a eu divers collaborateurs, notamment Van Orley, et il n'est pas impossible que Dürer lui-même, durant son séjour aux Pays-Bas, n'ait pas sollicité l'aide de son pinceau.

Le *Saint François* (n° 1525) ne se range d'aucune manière dans l'œuvre du maître. C'est, comme l'avait fait observer Passavant, un tableau de l'école de Van Eyck.

J'ajoute que c'est une copie légèrement modifiée du tableau de Jean, au Musée de Turin.

Bien que la plupart des historiens de la peinture flamande établissent un rapport entre Patenier et Henri de Bles, le fameux *Civetta* des Italiens, il semble que ce dernier, s'il fut à l'occasion paysagiste, fut plus spécialement peintre de figures.

L'*Adoration des mages* du Prado, attribuée jadis à Lucas de Leyde, est un charmant et rare petit triptyque du *Maître à la Chouette,* rappelant aussi, dans ses données générales, le petit retable d'Anvers, auquel est maintenu toujours son ancienne attribution à Lucas de Leyde.

Quant aux deux volets (n°s 1886 et 1887) que M. Woermann croyait pouvoir donner à Bles sur la foi d'une chouette que le peintre a représentée dans l'un d'eux, je puis, sans plus tarder, restituer ces œuvres remarquables à Hans Baldung Grün, grâce à l'étude consacrée par M. F. Narck, à ces deux pages intéressantes et énigmatiques dans l'*Annuaire des Musées de Berlin.*

Une grande figure de la *Charité* que le catalogue donne à Georges Pencz, de Nuremberg, serait, à ce titre, un échantillon assez curieux si l'on ne pouvait avoir la certitude qu'il s'agit ici d'un tableau de l'énigmatique Liégeois Lambert Lombard, l'ami de Vasari et l'instaurateur, trop glorifié par ses contemporains, des principes de l'antiquité qui devaient conduire l'école flamande à une décadence rapide.

Sous le pinceau de Lombard, la *Charité* est devenue la Mère des Amours. Il y a là la trace de toute une direction de recherches et d'études dans le domaine classique, et jusqu'au meuble qui sert d'appui à la déesse — pardon, à la Vierge — et emprunté à quelque fragment de sculpture antique. Au fond, il s'agit d'un Jules Romain, d'ordre secondaire. Il paraît que cette peinture est arrivée des Pays-Bas en 1608, après avoir appartenu au comte de

Mansfeld. Le catalogue, j'ai hâte de le dire, fait observer que déjà plusieurs connaisseurs en avaient proposé l'attribution à Lombard.

Avant d'aborder l'examen des portraits qui donnent à la représentation du XVIe siècle une si haute importance au Prado, il convient de mentionner le *Triomphe de la Mort* de Pierre Breughel, attribué presque toujours à Jérôme Bosch et qui, certes, mérite de figurer parmi les œuvres importantes de son auteur. On ne dit pas que cette peinture provienne de l'Escurial; rien n'indique qu'elle ait jamais appartenu à Philippe II.

Très certainement, ce tableau macabre est de ceux qu'on ne saurait oublier jamais. La Mort, armée de sa faulx, chevauche sur un cheval pâle, et chasse devant elle ce qui semble être le troupeau des derniers humains vers le funèbre domaine dont la limite est tracée par une ligne de cercueils dressés, derrière lesquels apparaissent des hommes d'armes qui sont autant de squelettes. Les mortels affolés s'engouffrent dans une immense souricière. En avant, sous des arcades gothiques, des morts drapés dans leur linceul sonnent de la trompette autour d'un catafalque.

Puis c'est un chariot conduit par la terrible moissonneuse, jouant de la vielle et, dans sa marche, écrasant des groupes d'êtres humains. Ailleurs, un roi, vêtu de la pourpre royale, à qui la Mort arrache des boisseaux d'or ramassés, ailleurs, encore par une Mort en armure; un cardinal que la Mort enlève, un pèlerin qu'elle égorge. Deux morts endeuillants traînent un cercueil où sont les cadavres d'une femme et d'un nouveau-né. Il y aurait ainsi vingt épisodes non moins lugubres à citer.

Le lecteur aura reconnu déjà la composition du palais Lichtenstein à Vienne. Elle se répète, assure M. Woermann, au Musée de Gratz, en Styrie, mais de la main de Pierre Breughel le jeune. Je n'ai, pour ma part, aucun

doute qu'il ne s'agisse, à Madrid, de l'œuvre originale de Breughel le vieux et, à ce titre, il importait d'en consigner ici la mention.

Sans être nombreux, les portraits des maîtres flamands du XVI[e] siècle sont presque tous au Prado, de qualité rare. Une série extrêmement curieuse est celle de quatre jeunes femmes rendues avec une extraordinaire sincérité et pourtant avec la date de 1587, la signature d'un artiste inconnue partout ailleurs qu'à Madrid : Anna von Cronenburch. Van Mander cite parmi les élèves de Frans Floris, un Étienne Van Cronenburch. Peut-être était-il le père de l'artiste représentée au Prado. Ce qu'il y a de remarquable dans ces portraits, est leur unité de caractère, non que les attitudes soient pareilles, mais le peintre a tenu à répéter un même fond dans ses quatre panneaux. Il s'agit d'un pilier d'ordre rustique accompagné d'un mufle de lion tenant un anneau.

Les modèles de ces peintures semblent avoir appartenu à la classe bourgeoise. Dans les n[os] 1308 et 1309, elles se présentent deux à deux. Leurs ajustements sont traités avec un soin extrême et fourniraient de précieux éléments à l'histoire du costume. Le n° 1307 représente une sorte de cuisinière en corsage rouge lacé, avec guimpe noire, un tablier et des manchettes de toile. Cela n'empêche pas la demoiselle d'avoir devant elle un magnifique chapeau à plumes blanches et rouges. En somme, ce sont quatre panneaux d'un très puissant intérêt et dont la présence à Madrid est faite pour intriguer, car il ne s'agit certainement pas de têtes de fantaisie.

Un autre portraitiste peu fréquent est Frans Floris, l'auteur du célèbre fauconnier de Brunswick. Deux portraits, un homme et une femme, datés de 1555, lui sont attribués au Prado. Je ne me charge pas de justifier l'attribution. Le portrait de femme est très remarquable, mais

fait songer à Moro. Le portrait d'homme a moins d'accent. Le Gouvernement belge a fait copier ces deux portraits. J'ignore ce qui avait motivé son choix.

Mais c'est aux effigies du prodigieux artiste ayant nom Antoine Moro, que la section flamande du Musée de Madrid doit quelques-uns de ses principaux éléments d'attraits. Ni les élégances de Van Dyck, ni les effigies vraiment royales de Vélasquez ne sauraient rejeter dans l'ombre ces incomparables morceaux où rien n'est abandonné au hasard, où le peintre arrive, sans l'apparence d'un effort, à serrer de si près la nature.

Les portraits de femmes sont en majorité, mais c'est là un simple effet du hasard, car Moro n'excellait pas moins à traduire la physionomie masculine. Le portrait en pied du jeune empereur Maximilien II, vêtu de blanc, est une admirable page, n'ayant peut-être d'égale, dans l'œuvre de l'artiste, qu'un autre portrait en pied, celui-ci du jeune Alexandre Farnèse du Musée de Parme.

Seul, de tous les portraits de Moro, celui de Marie Tudor, a été admis aux honneurs du salon d'Isabelle II. Il en constitue un des succès les plus indiscutés, moins encore à cause de la distinction suprême et vraiment royale de l'ensemble, que de la rigoureuse observation de tout ce qui tient au personnage et sert à le caractériser. Il serait facile de se lancer dans un monde de considérations sur l'image d'une femme que l'histoire revêt de la sinistre épithète de « Sanglante », mais en vérité, pour n'être ni jeune ni belle, la fille de Henri VIII n'a rien de répulsif. Ce qui frappe surtout en elle, c'est l'accentuation d'une volonté indomptable. Pour le reste, nous rencontrons tous les jours des Anglaises, d'un âge mûr, qui lui ressemblent. Il est vrai que celles-là ne sont point reines. Le portrait de Marie Tudor fut une des rares peintures que Charles-Quint emporta dans sa retraite. Je ne crois pas, à tout prendre, qu'il fût possible de trouver un art

plus consommé mis au service d'un plus haut et plus sincère respect de la vérité, que celui de Moro. Si le peintre ne cherche point à poétiser ses modèles, cela ne l'empêche pas de les résumer avec une éloquence qui les soustrait à toute acception de temps et de milieu. Les portraits de Catherine de Portugal, de Marie et de Jeanne, les filles de Charles-Quint, ou encore le portrait de la dame en noir (n° 1490) appartiennent aux plus magnifiques créations du genre. Il serait hautement à désirer que le Prado trouvât moyen, même en rompant avec sa méthode de répartition par écoles, de faire une place digne d'elles à ces nobles productions. Il serait à désirer encore qu'un éditeur eût repris quelque jour de réunir, en un ensemble, tous les portraits de Moro, dispersés dans les principales galeries de l'Europe. Quelle leçon nous aurions là pour les portraitistes [1] !

Parmi les autres portraitistes dignes d'être mentionnés, il en est un qui, sans égaler en puissance les effigies de Moro, n'en est pas moins de fort belle qualité : c'est l'effigie en pied d'Anne d'Autriche dans son costume de deuil, par J. Pourbus le jeune, une œuvre à la fois pleine de grâce et de distinction, un vrai portrait de reine.

Bien qu'à peine représentée au Prado, l'école allemande y compte quelques œuvres d'importance peu ordinaire. Les grandes figures d'*Adam et Eve*, d'Albert Dürer, ne me semblent pas justifier les hésitations de Thausing. Sans doute, on en connaît des répétitions à Mayence et au Palais Pitti, ces dernières surtout très remarquables; j'estime pourtant que les figures de Madrid, sur fond noir, sous leur signature et leur date 1507, portent la trace de l'influence encore toute récente du séjour de leur auteur en Italie. Quant aux deux portraits, celui du peintre lui-

---

[1] M. Hymans a réuni ces portraits dans son ouvrage sur *Moro, son œuvre et son temps*, 1910; 1 vol.

même, en 1498, et celui d'un vieillard daté de 1521, ils sont l'un et l'autre, dans leur genre, très caractéristiques. On connaît déjà le premier par l'édition du Musée des Offices. Il m'a paru à Madrid retrouver tous les caractères de l'authenticité dans cette étude très consciencieuse de la physionomie et des détails nombreux du costume très élégant dont Albert Dürer a fait choix pour faire valoir sa gracieuse personne. Le petit fond de paysage aussi est charmant.

Quant au *Portrait d'homme* dont on prétend faire un membre de la famille Imhoff, c'est une des œuvres capitales du maître, peut-être le plus beau de ses portraits, après le fameux Holzshuher, de Berlin. Nous en donnons plus haut une reproduction.

A tous égards, cette peinture rentre dans la catégorie des œuvres datant du séjour de son auteur dans les Pays-Bas, car il s'en faut de beaucoup que l'on ait pu jusqu'ici reconstituer l'ensemble des travaux de cette période mentionnée par le grand peintre dans son journal de voyage. Au surplus, la physionomie même du vieillard, cet œil gris et froid, la coupe de visage, et jusqu'à la forme du vêtement, évoquent plus directement l'idée d'un bourgeois d'Anvers que d'un citoyen de Nuremberg.

J'ai mentionné, plus haut, les deux groupes de femmes restitués par M. Narck à Hans Baldung Grün. L'un d'eux, *L'Harmonie,* est reproduit ici à la page précédente. J'ajoute que leur auteur mourut à Strasbourg en 1545, et que, deux ans plus tard, les panneaux, d'après une inscription qu'ils portent au revers, étaient donnés par le comte de Solms, Frédéric Magnus, au prince de Ligne et d'Arenberg, lequel se trouvait alors à Francfort, investi d'un commandement dans l'armée que l'empereur réunissait pour combattre les princes allemands.

Le fait est assez curieux, car Frédéric de Solms était du côté des princes protestants.

Sous le millésime de 1544, deux curieuses peintures de Lucas Cranach le vieux nous montrent l'empereur à la chasse, non loin de la Moritzburg, en compagnie des ducs de Saxe. Ces peintures, que l'on avait jadis songé à attribuer à Jérôme Bosch (!), sont, au point de vue historique, d'un intérêt considérable. M. Schuchardt ne les a point comprises dans sa monographie de Cranach : elles appartiennent à une série dont le Belvédère, à Vienne, possède une œuvre complémentaire, datée de la même année et de physionomie absolument identique.

Rubens et le XVIIe siècle. — Van Dyck (1).

Le puissant attrait de ses œuvres primitives n'empêche pas le Prado de trouver dans le XVIIe siècle sa somme principale de splendeurs et, à tout considérer, sa vraie signification. L'école flamande fait retentir sa note claire et joyeuse dans le sombre milieu des maîtres espagnols. Rubens et sa cohorte : élèves, auxiliaires et suivants, — véritables envahisseurs, — portent la vie et la lumière jusque dans les refuges où déborde le trop-plein des galeries. A plus de *soixante* créations personnelles du maître, se joignent *quarante* Van Dyck, *vingt-deux* Snyders, *cinquante-deux* Teniers, sans oublier une *soixantaine* de Jean Breughel, la fleur de l'œuvre d'un artiste vraiment supérieur.

Tout le monde sait que Rubens fit deux fois le voyage d'Espagne. Du premier, fait en 1603, à l'aurore d'une renommée qui, peu d'années après, devait retentir dans

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1894, p. 93.

l'Europe entière, d'assez faibles traces ont subsisté. Aussi bien la présence du jeune Flamand en ces lieux où, un quart de siècle plus tard, il devait apparaître en triomphateur, n'était motivée que bien secondairement par des préoccupations d'art. Cette chose imprévue d'une mission de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, auprès de Philippe III d'Espagne, confiée à un peintre d'Anvers, ignoré presque autant dans sa patrie qu'à Valladolid où allait avoir lieu sa rencontre avec le roi, ne pouvait donner naissance à aucune entreprise développée. A l'encontre du monarque peu soucieux, à ce qu'il semble, de rehausser par les arts l'éclat déjà bien effacé de son règne, le duc de Lerme, son premier ministre, se fit le promoteur de quelques travaux dont, au surplus, l'intérêt d'histoire prime la valeur intrinsèque. Le Prado conserve une suite des figures d'*Apôtres* que Rubens, dans une lettre à sir Dudley Carleton dit avoir peinte pour le duc de Lerme, soit en Espagne même, ou bien en Italie, à son retour. La série se répète à Rome, dans le Casino du Palais Rospigliosi. Elle fut gravée à Anvers. Les figures à mi-corps sont imposantes, surtout par leur grandeur, mais d'une froideur remarquable.

De la même époque dateraient, selon le catalogue, deux autres toiles : *Héraclite* et *Démocrite,* assertion fondée sur le passage d'une lettre de l'envoyé de Mantoue près la Cour d'Espagne. Ces amples figures de philosophes allèrent, sous le règne de Philippe IV, orner la « Torre de la Parada » où, pour servir de pendants, l'on exposa les magnifiques morceaux d'Ésope et de Ménippe de Vélasquez. Je ne puis me défendre de croire que, dans leur état présent, elles sont le fruit d'une retouche contemporaine du second voyage du maître en Espagne, sinon plus tardive encore.

Le Prado possède de Rubens d'autres peintures à sa seconde venue en Espagne, mais elles y sont arrivées par

voie indirecte. Ainsi, le grandiose ensemble de *Saint Georges combattant le dragon*, est de toute évidence une production de jeunesse; M. Rooses la suppose antérieure même au retour d'Italie et, en effet, l'exécution se caractérise par une sûreté de lignes qui, chez Rubens, est l'indice constant d'une période peu avancée de sa carrière. Cela n'empêche que déjà, vraiment, nous sommes en présence d'un maître. La vaste toile prit place dans les collections royales, après la mort de son auteur. J'en ai vu, au Musée de Naples, une première version aussi grande que le tableau de Madrid.

Les Rubens d'Espagne ont, de tout temps, intéressé la critique. Cumberland en décrit avec enthousiasme plusieurs, et tout spécialement une immense *Adoration des mages* d'autant plus frappante qu'elle a moins de réputation. Aussi Clément de Ris, Waagen et bien d'autres se complaisent-ils à en souligner les mérites.

Le tableau dont il s'agit, et que reproduit notre planche, manque dans la série des compositions que le grand Anversois livra au burin de ses graveurs. Outre qu'à l'époque où l'œuvre voyait le jour, il n'avait sous la main aucun maître en état de la rendre selon ses mérites. Anvers la connut à peine, et l'on ne dit point qu'il en ait subsisté un dessin ou une esquisse.

Chargé par la ville, dès le lendemain de son retour d'Italie, de décorer le Palais municipal de peintures, Rubens fit choix d'un sujet qui, à ce moment de sa carrière, est assez caractéristique de ses prédilections italiennes, car il fournissait matière à un des vastes et somptueux étalages qui, probablement, motivent la fréquente répétition dans son œuvre d'une donnée où, ostensiblement, il s'applique à lutter de splendeur et d'éclat avec le Titien. Première en date, la version de Madrid est la plus développée que l'on connaisse. Elle ne mesure pas moins de 5 mètres de long.

Livrée en 1609, l'*Adoration des mages* ne resta pas longtemps en place. Bien qu'elle en fût légitimement fière, la municipalité, pour se concilier les bonnes grâces du célèbre Rodrigo Calderon, alors comte d'Oliva, arrivé dans ses murs en 1612 avec une mission de Philippe III, n'hésita pas à en faire don à cet homme de Cour. C'était « la chose la plus rare et la plus belle » qu'elle possédât. La toile partit donc pour l'Espagne, sa place restant vide sur les murs de l'Hôtel de ville. Lorsque, plus tard, entraîné dans la disgrâce du duc de Lerme, Calderon monta sur l'échafaud, l'*Adoration des mages* arriva aux mains du roi. Chose très curieuse, elle ne servit jamais à la décoration d'un édifice religieux; ceci explique naturellement sa présence au Prado, dont, en vérité, elle constitue un des ornements.

L'influence des souvenirs d'Italie devait s'y montrer vivace. Le type lui-même est plus italien que flamand. La blonde Anversoise n'a point primé, dans les affections du maître, la brune fille du Transtévère; les anges ne sont pas davantage les chérubins roses et diaphanes que bientôt nous verrons peupler les gloires célestes. Le coloris est à la fois d'une puissance et d'une profondeur faite pour rivaliser avec celui de Venise, et le dessin nerveux met en relief des figures du plus beau style. Il y a là, dressé au milieu de la toile, un mage à simarre écarlate qui, à la flamme des torches, jette des lueurs d'incendie. L'or, les pierreries chatoient sur les vêtements des potentats d'Orient et de leur escorte. Des esclaves, aux chairs de bronze, s'avancent courbés sous le faix des présents, tandis qu'à l'extrême droite du tableau se groupent, en une mêlée pittoresque, les cavaliers et les conducteurs de chameaux dont la tête moqueuse vient toucher le bord supérieur du cadre. Rubens s'est lui-même placé dans l'escorte. Vêtu d'une casaque violette, de coupe italienne, que traverse une chaîne d'or, il incline vers nous un front déjà

dégarni ([1]). Le maître fut de bonne heure atteint de calvitie. Mais, si l'on en croit la tradition, cette figure ne fut introduite dans le tableau qu'en 1628 ou 1629, au cours du deuxième voyage qu'il fit en Espagne. Pacheco assure même qu'à cette occasion, Rubens retoucha et agrandit sa toile. J'avoue n'avoir été frappé d'aucune disparate, tout en m'inclinant devant une tradition respectable, fortifiée par l'étude d'un critique de la conscience de M. Rooses.

S'il nous était possible d'accepter pour vraie cette théorie de M. Clément de Ris, que Rubens, à 21 ans, peignait comme à 60 ans, le Prado serait en droit de retrancher à l'illustre peintre deux œuvres que je revendique pour lui, bien qu'en réalité elles ne jettent pas un vif éclat sur son nom. Mais, enfin, comme tout le monde, Rubens a passé par une période d'essais, d'autant plus intéressante à étudier que jusqu'à ce jour elle nous est plus imparfaitement connue.

Je signale donc à l'attention des curieux le *Jugement de Pâris,* déjà mentionné par les anciens inventaires connus de Rubens et que le catalogue attribue à Jean Sallaert, un Bruxellois mort en 1648, et dont la manière se caractérise par la prédominance des tons roux que, justement, M. Paul Mantz relève dans les œuvres les plus anciennes que l'on ait de Rubens. Or, de cette époque date le petit *Jugement de Pâris,* désigné par M. Cruzada Villaamil comme détruit ou perdu. La provenance de cette peinture m'est inconnue. Fort probablement née en Italie, elle trahit les influences diverses qui, à cette époque, devaient prédominer chez son auteur. La forme, encore régie par les canons classiques, vient à l'appui d'une disposition inspirée en partie de Raphaël, d'un coloris qu'aurait

---

([1]) La *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XXVI, p. 278) a publié une eau-forte de M. Danse d'après un portrait de Rubens ayant probablement servi d'étude pour le personnage du tableau de Madrid.

pu revendiquer Jules Romain, toutes choses faites pour donner facilement le change. N'empêche que nous sommes en présence d'un Rubens très authentique, peut-être même du premier en date de tous ceux que l'on connaisse. Il est même arrivé au maître, dans la suite, de reprendre presque intégralement sa composition pour l'adapter à sa fameuse aiguière, dite de Charles Ier, et partiellement au tableau de la Galerie Nationale à Londres. Une photographie, faisant abstraction de la couleur, aurait bientôt changé les doutes en certitude. Ce qui est essentiellement en propre à Rubens est le paysage, charmant à tous égards, avec ses plans admirablement gradués. Ici le Flamand se révèle en toute évidence.

La seconde peinture, qu'il faut restituer à Rubens, est le *Jugement de Salomon* (n° 1404), catalogué sous le nom de Jordaens, bien que déjà l'inventaire du Palais de Saint-Idelfonse donnât le nom du véritable auteur. L'aspect général est peu rubénien, mais ne tarde pas à mettre en pleine évidence l'originalité de l'œuvre. Travail de jeunesse, pourtant d'une période plus avancée que le *Jugement de Pâris,* le tableau a de vraies qualités de conception. Le jeune roi, de profil, environné de ses conseillers et de ses gardes, offre beaucoup d'analogie avec la figure, introduite dans la composition du même sujet, gravée par Bolswert. Entièrement de dos et puissamment campé sur ses jambes, le bourreau élève l'enfant vers lequel se précipite sa mère anxieuse. Cette dernière figure est admirable d'expression, et Jordaens, de qui, sans doute, on aurait tort de médire, ne se montra jamais assez soucieux du pathétique des choses pour avoir trouvé, sous son pinceau, ce visage où se peignent, au suprême degré, les angoisses maternelles. Passe pour Van Dyck; Jordaens jamais. Mais, outre que nous connaissons la manière de Van Dyck à ses débuts, Jordaens était encore enfant au moment où ce tableau dût voir le jour.

Pas plus ici que dans l'*Adoration des mages*, Rubens ne nous montre les types qui lui seront chers plus tard; il n'est pas davantage le brillant coloriste que l'on sait. Mais, pour être amortie, la gamme offre déjà des accords qu'il n'est pas rare de trouver sur la palette du maître : le violet, par exemple, juxtaposé au vert. Il y a, de plus, cette étoffe où les fleurages d'or s'enlèvent sur un fond noir, si fréquemment répétée dans les toiles du noble coloriste.

Que l'œuvre de Rubens, tout particulièrement à Madrid, soit assez riche pour se passer de l'adjonction d'éléments d'ordre après tout secondaire, rien n'est moins discutable. Pourtant, s'il doit incomber à quelqu'un de pénétrer dans la vie du maître assez avant pour relever ses premiers pas dans la carrière artistique, il n'est pas indifférent que nous sachions exactement les étapes franchies pour arriver à la pleine expression de ses facultés.

A presque tous les points de vue, le second voyage de Rubens en Espagne mérite d'être envisagé comme un des événements capitaux de la vie du peintre. Quelles qu'eussent été originairement les vues de Philippe IV en matière d'art, il est très certain qu'elles ne se manifestèrent dans leur plénitude qu'à dater du moment où le roi put apprendre à juger par lui-même la valeur de celui que l'on peut appeler son illustre sujet. Or ce moment fut plus tardif qu'on ne suppose.

Si actives que fussent les relations entre Madrid et Bruxelles, tout démontre que l'Espagne avait à peine tiré parti du talent de Rubens. Lorsque d'abord l'infante Isabelle entretint son neveu de l'intervention du peintre dans les affaires de l'État, le roi s'en montra irrité. L'honneur de l'Espagne ne pouvait souffrir qu'un homme de si peu de consistance : *hombre de tan pocos obligaciones*, eut part aux négociations pendantes avec l'Angleterre.

Bientôt Rubens se mettait en route pour Madrid. Porteur des pièces diplomatiques restées en sa possession,

il ne tardait pas à conquérir les bonnes grâces du souverain, au point d'être comblé d'honneurs comme ne l'avait été aucun artiste depuis le Titien, et, sa mission accomplie, lorsqu'il reprend le chemin des Pays-Bas, c'est pour aller presque d'une traite, au nom personnel de Philippe IV et avec le titre de secrétaire de son conseil privé, porter à Charles I[er] des préliminaires de paix.

Ces triomphes-là sont évidemment à mettre au compte du peintre pour le moins autant que du diplomate, et l'on peut dire que s'il remporta cette prodigieuse victoire sur les préjugés de la Cour la plus formaliste de l'Europe, ce fut à la pointe du pinceau.

Rubens laissait en Espagne un nombre considérable d'œuvres : par malheur, de ce qu'il produisit à Madrid, ce qui a subsisté se réduit à peu de chose. Les nombreux portraits du roi, ceux de la reine et des infants manquent à l'appel et, seule la grandiose copie de l'*Adam et Ève* du Titien, que le hasard a ramenée dans le voisinage de l'œuvre originale, montre au Prado une toile positivement peinte en Espagne. Même le *Portrait équestre de Philippe II*, d'ailleurs médiocre, peut avoir vu le jour à Anvers, attendu que l'Exposition de Madrid, de 1892, en montrait une copie certainement flamande, que Rubens ne peut avoir faite lui-même.

Pour l'*Adam et Ève*, Rubens en a puisé les principes dans l'œuvre du Titien, mais on peut dire qu'il en a fait une œuvre nouvelle, une création éblouissante et supérieure à l'original dans son état présent. M. Clément de Ris a donc raison de dire : « Au pied de la lettre, Rubens a trahi Titien, mais si quelqu'un avait à s'en plaindre, à coup sûr ce ne serait pas Titien ».

Les conséquences du séjour en Espagne de l'illustre Anversois, en 1628 et 1629, bien que tardives, furent d'une importance que seuls peuvent concevoir ceux qui connaissent le Prado. Les quatre dernières années de la

vie du peintre — chose établie par la correspondance du cardinal-infant — furent consacrées presque en entier à l'exécution des commandes de Philippe IV. Leur destination était d'orner le « Buen-Retiro » et la « Torre de la Parada », un pavillon de chasse au Prado. Que l'atelier d'Anvers fût devenu une véritable usine, on l'apprend par ce fait qu'en deux années seulement, *cent douze* peintures de grandes dimensions prirent le chemin de Madrid !

Rubens, il va de soi, mit personnellement la main à la pâte, tout en battant le rappel auprès de ses auxiliaires. Et comme les noms de plusieurs ont été conservés, le Prado expose, sous le propre nom de ceux-ci : Van Eyck, J.-P. Gowi, J.-B. Borrekens, Th. Van Thulden, J.-B. de Reyn, — l'auteur d'une vaste toile des *Noces de Thétis et de Pélée,* dont l'admirable esquisse par Rubens appartient à M. J.-P. Hesseltine à Londres, — et aussi de quelques autres, un contingent de peintures décoratives dont l'intérêt primordial est d'avoir été inventées par Rubens et exécutées sous sa direction immédiate, comme tant d'autres que les Musées ne se font pas scrupule d'exposer sous le nom même du maître.

Il n'en reste pas moins au contingent personnel de celui-ci, d'admirables peintures de la dernière période de sa carrière. Le *Jugement de Pâris* (n° 1590) doit même être envisagé comme son chant du cygne, et l'on sait, par les comptes de la succession, que l'immense tableau de *Persée et Andromède,* exposé dans le salon d'Isabelle II, est, en partie, de la main de Jordaens, la mort ayant mis obstacle à son achèvement par Rubens.

L'âge et les infirmités grandissantes, si douloureusement accusés dans ce portrait de Vienne où l'illustre peintre n'est plus que l'ombre de lui-même, n'avaient point abattu l'ardeur du superbe coloriste ni paralysé l'essor de ses facultés créatrices. Nulle trace de déclin ne se lit dans ses œuvres ultimes : l'habileté de sa technique y appa-

raît intacte, et l'on peut dire qu'elle tient du prodige.

Ferdinand d'Autriche avait tenu son frère au courant, presque jour par jour, de la marche des travaux entamés, non sans déplorer leur lenteur. Prévoyait-il que les jours du peintre étaient comptés? On pourrait le croire. Le *Jugement de Pâris,* qu'il renseignait comme un chef-d'œuvre, fut la dernière toile que Philippe IV obtint directement de lui : elle justifiait pleinement l'enthousiasme du jeune cardinal. On lui doit de savoir que Hélène Fourment, « la plus belle personne d'Anvers », a posé pour Vénus, et si quelque réserve se mêle à ses éloges, elle procède de l'étalage complaisant des belles formes des habitantes de l'Olympe, chose que Rubens refusa formellement de modifier, se souvenant très probablement que le roi, sur ce chapitre, était moins rigoriste que son frère.

Sachons lui gré d'avoir fait prévaloir les exigences de l'art sur le purisme de son pieux critique. Le *Jugement de Pâris* est assurément une des expressions suprêmes de son génie. Loin d'attester aucun affaiblissement sénile, il se caractérise par une fraîcheur d'opération sans seconde. Rubens y est, tout ensemble, le plus grand coloriste et le plus exercé des praticiens, et s'il n'a point cherché à rivaliser dans la forme avec le ciseau des statuaires de l'Antiquité, en revanche, sa composition, par l'ensemble et le style, est digne d'être comparée à leurs plus beaux bas-reliefs. On ne saurait rien voir de plus délicieux que Pâris dans son extase, de plus aimablement engageant que Mercure.

Ainsi donc, par une heureuse rencontre, le Prado nous permet d'étudier en un même sujet le commencement et la fin du grand peintre, l'alpha et l'oméga de sa glorieuse carrière, telle du moins qu'on peut l'embrasser pour le moment.

Observons, en passant, que le licencié J.-F. Michel se

trompe en désignant ce tableau, qu'il n'avait jamais vu, comme étant celui gravé par Lommelin. Ce dernier nous a traduit le tableau actuellement à Londres.

Philippe IV, faute d'avoir vu se réaliser les plans conçus avec l'aide de Rubens pour la décoration de ses palais, se montra plus avide de posséder une partie des œuvres délaissées par le grand artiste. Ses émissaires eurent la main heureuse et parmi les toiles que, par un droit assez légitime de préemption, put se faire attribuer le roi d'Espagne, figuraient non point celles dont Rubens n'avait pu trouver le placement, mais des pages dont jamais il n'avait voulu se séparer et qui, aujourd'hui même, figurent parmi les trésors du Prado. Il suffira, pour légitimer ce titre, de mentionner le *Portrait de Marie de Médicis* et le *Jardin d'amour*. On sait, au moins par ouï-dire, à quel degré leur splendeur rehausse le salon d'Isabelle.

Ce délicieux portrait de Marie de Médicis, supposé avoir été peint à Paris, bien qu'il ait pu l'être fort bien à Anvers ou à Bruxelles, est le plus rare morceau de virtuosité qui soit tombé du pinceau de Rubens. Si, du plus loin, tout y révèle la majesté royale, rien de ce qui fait le charme du portrait féminin n'en est absent. Vêtue de noir, la reine s'enlève presque en silhouette sur une draperie d'un ton d'or, tracée en quelques coups de pinceau, et nulle description ne saurait traduire la richesse de cet accord de trois notes, le noir profond du satin, le merveilleux éclat de la grande fraise en éventail, enfin le jaune du fond. Les carnations sont incomparables de fraîcheur. Si Marie de Médicis n'est plus jeune, car déjà sa blonde chevelure grisonne, elle est restée fort belle, et sous le pinceau de Rubens, son visage s'anime d'un sourire absolument enchanteur. Ce portrait, qui n'a jamais été gravé, fournirait matière à une de ces estampes que tout le monde voudrait posséder.

Le *Jardin d'amour, El Sarao,* c'est-à-dire la « Réunion



RUBENS. — MARIE DE MÉDICIS.

galante », — titre qui, déjà, suggère le rapprochement avec les œuvres de Watteau, — fut pour Philippe IV une conquête qui avait presque de quoi le dédommager de la perte d'une province. Jalousement, le roi fit placer la peinture dans sa chambre à coucher pour l'avoir sans cesse devant les yeux.

Tout ensemble réelle et idéale, cette conception nous montre Rubens sous un aspect en quelque sorte imprévu, bien qu'il ait dès longtemps lassé notre surprise, et ce n'est pas la moindre de voir ce vigoureux brosseur à la tête du cortège brillant des peintres, qui se sont fait les illustrateurs de la vie élégante, parmi lesquels Watteau tient une place si distinguée.

Les poètes chantent à l'envi cette heure délicieuse où la nuit qui s'approche environne la nature des pénombres chères aux amoureux et aux rêveurs. Le peintre la célèbre, à son tour, en des accents enchanteurs.

Dans un jardin idéal, où l'eau des belles fontaines jaillit dans les vasques de marbre, où les amours peuplent les buissons de roses, les fiers cavaliers et les belles dames — eux au nombre de quatre, elles au nombre de sept — échangent de doux propos. Tout cet ensemble est harmonisé avec un art infini et la rigoureuse fidélité du costume ne nuit en aucune sorte à sa valeur poétique.

Les acteurs de la scène, presque de grandeur naturelle, ne seraient autre, assure M. Rooses, que les membres de la famille Fourment, à laquelle appartenaient précisément sept filles, dont Hélène, la femme de Rubens, n'était pas seule douée d'attraits, le savant critique ayant pu identifier, avec le modèle du *Chapeau de paille,* sa sœur Suzanne. L'ingénieuse supposition de notre érudit confrère expliquerait ainsi que Rubens eût tenu à faire du *Jardin d'amour* un ornement de sa propre demeure.

Envisagée à bon droit comme une des perles du Prado, la composition se répète dans un second chef-d'œuvre, de

moindre format et quelque peu modifié, dans la collection du baron Edmond de Rothschild. Lord Aylesford en possède un grandiose dessin adjugé lors de sa vente récente à sir Charles Robinson ; on en connaît des études dessinées au Louvre et encore ailleurs, notamment à Francfort, enfin une gravure magistrale sur bois, par Christophe Jegher, faite sur un dessin de Rubens, d'une composition encore modifiée, mais toujours exquise.

De tout ceci résulte que Rubens avait comme caressé un sujet dont les personnages lui étaient chers. Un roi seul pouvait aspirer à le posséder ; cet honneur échut à Philippe IV.

Le licencié Michel, dans son curieux ouvrage sur Rubens, publié en 1771, fournit des détails intéressants sur le sort des œuvres dépendant de la succession du maître. La vente publique, d'abord annoncée, n'eut pas lieu ; sans doute la famille avait reçu des offres assez brillantes pour s'en dispenser. Mais voici, dans le livre de l'homme de loi brabançon, un passage qui nous intéresse

« Malgré que le nombre de quatre-vingt-treize tableaux de la main de Rubens, qu'on trouve au présent catalogue, paraît excessif, cependant la dame, sa douairière, avait encore retenu plusieurs pièces, dans le dessein de ne pas s'en défaire, par modestie et scrupule, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité et égales à la plus belle nature, qui, par des contemplations indécentes, auraient pu blesser la pureté de l'âme ; même elle cacha ces pièces dans une pièce retirée de sa maison et se laissa tenter du projet de les sacrifier au feu ; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient le *Bain de Diane,* dont les figures étaient plus que demi-nature, l'autre, de hauteur humaine, représentait les *Trois Grâces.* »

Le *Bain de Diane* a disparu. Il ne fut point sacrifié aux

scrupules d'Hélène Fourment, attendu que Michel lui-même nous apprend de quelle façon le duc de Richelieu parvint à en triompher, et l'on sait l'enthousiaste appréciation de Piles à propos d'une page vraiment cherchée jusqu'ici. Pour les *Trois Grâces*, Philippe IV ne craignit pas de scandaliser ses chastes gens, ni ceux de la postérité. Elles sont aujourd'hui au Prado. Certes, nous devons de bien vifs remerciements au souverain qui nous a procuré la fête d'admirer ce morceau de rare virtuosité. Sa réputation est considérable, et l'Arundel Society de Londres n'a pas hésité à lui donner place parmi les chefs-d'œuvre de la peinture qu'elle fait reproduire par la chromolithographie.

Le groupe de nymphes retracé dans notre gravure et que le catalogue indique comme *Cérès et Pomone*, n'a peut-être pas la maîtrise de l'œuvre précédente; elle n'en est pas moins d'exécution superbe et d'un rare éclat de coloris. Pour les fruits et les animaux, Rubens a eu certainement recours à la main de Snyders, son collaborateur attitré pour ce genre de travaux accessoires destinés à l'harmoniser avec sa peinture.

Magistrale, à tous égards, et d'entraînante exubérance, la *Poursuite des nymphes de Diane par des satyres* est du nombre de ces scènes où Rubens, à une période de la vie qui, pour d'autres, eût été la vieillesse, semble trouver l'occasion d'affirmer sa virilité. Et pour caractériser ce poétique ensemble, Waagen puise dans l'œuvre de Gœthe un vers d'une énergie égale à la peinture.

Rubens à Madrid est, en somme, très différent de ce qu'il se montre dans son propre pays, où, par la force des circonstances, l'œuvre religieuse absorbe plus constamment ses facultés créatrices. Sous l'empire des nécessités décoratives, la peinture religieuse, comme on l'entend à Anvers, force la gamme de ses colorations à des effets tous différents de ce qu'elle donnera en Espagne, où l'*Adora-*

tion des mages est presque un hors-d'œuvre. En revanche, comme presque toutes les toiles du Prado sont de la dernière période du maître, que les meilleures sont uniquement de sa main, on le juge ici mieux qu'ailleurs dans la plénitude de sa technique, naturellement inaperçue dans les plus vastes ensembles. Figure immense, à tout prendre, et que le temps ne fera que grandir dans l'admiration de la postérité.

Comme peintre religieux, la place de Rubens est plutôt effacée à Madrid. Pour qui connaît les galeries d'Anvers et de Bruxelles, le *Christ au tombeau* justifie à peine l'enthousiasme délirant de Cumberland. Philippe IV avait donné ce tableau à l'Escurial.

Tout en partageant l'admiration des critiques pour le *Serpent d'airain*, force m'est de dire qu'elle se trompe d'adresse, la peinture fameuse n'étant point de Rubens, mais de Van Dyck, et ce nonobstant la signature inscrite au bas de la toile en lettres presque lapidaires. Waagen ne s'y était pas trompé, bien qu'il crût à l'intervention de Rubens. M. Guiffrey fait du soupçon presque une certitude, à l'aide d'un dessin de la collection de Chennevières. M. Rooses, enfin, tout en donnant une place à la description de l'œuvre dans son monumental ouvrage, se prononce nettement pour Van Dyck, et j'estime que rien, dans la composition ni l'exécution, n'autorise à admettre d'autre paternité.

Outre que cette peinture est de provenance incertaine, sa destination est énigmatique. On pourrait la croire destinée à quelque ensemble décoratif, conçue qu'elle semble pour être vue légèrement d'en bas. Maladroitement composée, au surplus, car Moïse y est vu de dos, elle a des parties superbes, notamment un groupe de femmes en pleurs qui suffit à révéler la main du grand portraitiste. Rubens s'y prenait autrement pour ce genre de compositions, exemple : son tableau sur le même sujet à la

Galerie Nationale de Londres, et le principe de coloration de l'œuvre madrilène ne se rattache à aucune des phases connues de la carrière du chef d'école.

Déjà l'inventaire de 1666 faisait figurer le *Serpent d'airain* au contingent de Rubens. Un siècle plus tard, le peintre Calleja, alors conservateur des galeries royales, l'inscrivait comme d'un Flamand indéterminé. M. Cruzada Villaamil (Rubens diplomate) exprime sa surprise : « Où donc, s'écrie-t-il, ce bon Calleja avait-il les yeux pour ne pas voir la signature de Rubens? » Il les avait en bonne place.

C'est à l'actif de Van Dyck encore qu'il faut mettre la belle *Tête de vieillard* de profil, à cheveux roux, donnée à Rubens par le catalogue. Il résulte des inventaires que la galerie royale possédait *deux* têtes de vieillard, l'une de Rubens, l'autre de Van Dyck : on les aura interverties. La tête n° 1332 paraît devoir être restituée à Rubens.

Comparativement et absolument les portraits de Rubens que possède le Prado sont d'ordre secondaire, comparés surtout à l'admirable effigie de Marie de Médicis. Seul, le *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* offre de l'intérêt, encore s'agit-il plutôt d'une composition décorative, comme suffit à l'établir la présence du Génie de la Victoire qui, dans les nues, accompagne le jeune prince emporté par sa fougueuse monture dans la mêlée des combats. Combien plus belle et plus touchante la pensive image du prélat à peine adolescent, telle que le grand peintre la donne dans son portrait de Munich!

Bien d'autres œuvres seraient à citer, notamment la *Danse rustique*, un sujet assez voisin de la *Kermesse* du Louvre, dans des dimensions moindres. Rubens ne saurait lasser l'attention, même à Madrid où son œuvre donne au Musée une physionomie si particulière et si vivante; mais un volume suffirait à peine à l'analyse d'un tel ensemble et nous avons un nombre limité de pages à lui consacrer!

Si, à tout prendre, les lignes qui précèdent ne peuvent que confirmer l'enthousiasme de mes honorables devanciers en ce qui concerne la part de Rubens dans les splendeurs du Prado, ceux-ci m'ont laissé le champ plus libre en ce qui concerne la haute importance revêtue par Van Dyck dans ce milieu où sa présence éveille presque autant de surprise que d'admiration Contradiction, étrange anomalie! Alors que le Musée de Londres détient à peine deux ou trois portraits d'un maître que les Anglais ne sont pas loin de revendiquer pour leur, tandis que la Belgique déplore l'absence presque totale sur son sol d'un ordre de créations où le jeune Anversois fut presque sans rival, l'Espagne qu'il ne visita point, avec laquelle l'histoire ne nous le montre entretenant aucune relation, se trouve posséder tout à la fois quelques-unes de ses productions maîtresses et un ensemble illustrant toute sa carrière si courte et si prodigieusement remplie. Tel est pourtant le cas.

Notre ignorance sous ce rapport procède en majeure partie du silence de Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné,* ce quasi-évangile des curieux, touchant les Van Dyck passés en Espagne. Rien de moins vraisemblable, et pourtant rien de plus exact.

A Madrid, en somme, Van Dyck est, avec Rubens, le plus grandiosement représenté des Flamands. On a vu que certaines de ses peintures ont été jugées d'importance suffisante pour être attribuées à son maître. Une autre, superbe à tous égards, et ce n'est qu'une esquisse, est mêlée au contingent de Jordaens, sous le n° 1411, le *Groupe de musiciens*, reproduit dans notre gravure.

Production de jeunesse et très influencée encore par Rubens, elle a la spontanéité d'un Frans Hals. Van Dyck s'y est représenté lui-même. Encore imberbe, il donne la meilleure preuve de sa précoce maîtrise à qui ignore qu'à 17 ans, déjà, il avait pris son vol et était légalement émancipé.

Moins proches de ses débuts, bien que toujours antérieurs au départ du jeune artiste pour l'Italie, la *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* éveillent un vif intérêt. Il n'est point exact, comme on l'a dit, que, dans la seconde de ces peintures, Van Dyck copie le célèbre tableau du Titien. Waagen y voit, avec raison, l'idée première de la vaste toile du Musée de Berlin, celle dont Bolswert fit sa brillante estampe. A Madrid, il manque à la composition plusieurs figures. En ce qui concerne la *Trahison de Judas*, dont une répétition existe chez lord Methuen et une fougueuse esquisse chez sir Charles Robinson, c'est un des morceaux les plus vigoureux que l'on ait de Van Dyck et créé sous des influences plus italiennes que flamandes, car le jeune maître avait pu se livrer, dans la galerie des peintures de Rubens, à une étude du Titien très perceptible dans toutes ses premières productions.

On n'ignore pas qu'en partant pour l'Italie, Van Dyck laissait à Anvers plusieurs peintures dont Rubens se montrait légitimement fier et qu'il se plaisait, dit-on, à faire admirer à ses visiteurs. La *Trahison de Judas* et le *Couronnement d'épines* étaient du nombre; également, dit-on, l'*Antiope*, enfin *Saint Jérôme* (n° 1318 du Prado), où, ainsi, par une rare fortune, le visiteur est à même d'apprécier le glorieux disciple de Rubens dans les premières manifestations de son talent.

Il faut alors suivre à Gênes ce rare ouvrier dont les coups d'essai valaient des coups de maître. La ville aux palais de marbre ne possède plus guère de portraits supérieurs à la grandiose effigie en pied de la marquise de Légañès, Polyxène Spinola, assise dans son fauteuil à haut dossier, toute vêtue de noir et éclairée de la lumière douce et chaude qui, tout d'abord, annonce les œuvres de cette phase de la carrière de l'artiste. Les Spinola tiennent une place considérable dans la vie de Rubens et de Van Dyck, dont les pinceaux, en retour, ont tant fait pour leur

illustration. Même selon l'hypothèse d'Armand Baschet, Rubens aurait modelé le buste d'un des leurs.

Sans être d'une beauté irréprochable, la marquise de Légañès a, tout ensemble, la grâce et la distinction d'une grande dame. Van Dyck a laissé d'elle plus d'un portrait.

Regagnant sa patrie, le peintre charmeur inaugure la période où, selon l'heureuse expression de Reynolds, il ouvre son atelier à la lumière. A tout prendre, c'est d'alors que datent ses travaux les plus accomplis : pages religieuses, comme celles d'Anvers et de Courtrai,— le Prado possède une réduction du grand *Christ au tombeau* d'Anvers, — portraits de perfection rare comme le Van der Gheest de Londres, égalé, sinon surpassé, par le Henri de Bergh de Madrid.

En armure avec l'écharpe et le bâton de commandement, le grand maître de l'artillerie aux Pays-Bas nous représente le foudre de guerre dans l'acception la plus complète du mot. Tout environné des fumées de la poudre, il apparaît dans l'ardeur du combat. Exécution et conception vont de pair; l'effet est de la plus rare puissance et Van Dyck s'est rarement élevé à cette hauteur. La galerie du château de Windsor possède une répétition de cette image.

Ryckaert — Martin, le manchot, non David, comme dit le catalogue — appartient à la même période, sans être d'égale importance. On en connaît d'autres éditions en Allemagne et en Angleterre. Celle du Prado, m'a-t-il semblé, a les droits les plus légitimes à figurer au premier rang.

Les portraits de Frédéric-Henri de Nassau — un autre exemplaire au palais Durazzo, à Gênes — et de sa ravissante femme, Amélie de Solms, virent le jour en Hollande, avant le passage de leur auteur en Angleterre. Ce sont des morceaux excellents. Van Dyck y tempère sa fougue, et, déjà courtisan, reste un maître, tout en répudiant ce qui, jusqu'alors, faisait la grandeur de son style.

Ensuite, le voici en compagnie d'*Endymion Porter*, pris à tort pour le comte de Bristol, comme le constatait naguère M. Guiffrey, d'accord en cela avec Smith. Très lié avec Rubens, plus encore avec Van Dyck, Porter eut une part très large dans les succès du portraitiste auprès du roi Charles, dont il était le chambellan.

Singulier contraste que celui de ce gros Anglais réjoui avec ce type de rare finesse que nous représente Van Dyck, vu ici, comme presque toujours, de trois quarts, c'est-à-dire sous l'angle le plus favorable à la mise en bel effet des grâces de sa personne. Le peintre est vêtu de velours noir, ganté de peau de daim. Porter est en satin blanc à taillades. La note est extrêmement distinguée en dépit de cette froideur générale qui, en Angleterre, eut trop raison des élans du maître.

D'autre part, le séjour de Van Dyck à la Cour de Londres a laissé sa trace dans un ensemble de portraits dont la suprême élégance est merveilleusement servie par la distinction même de ses modèles. Le Prado possède, sous la date de 1638, une effigie de la *Comtesse d'Oxford*, digne, à tous égards, de figurer parmi les productions les plus accomplies du peintre anversois.

La belle Diane Cecil, dont le corsage de satin noir laisse à découvert les plus belles épaules du monde, nous donne l'échantillon parfait des ladies dont peut-être Van Dyck créa le type. Elle semble mesurer la hauteur de son dédain à celle de notre admiration. Que d'art, que d'entente de la chose à rendre, que de sûreté surtout dans sa réalisation, que de raffinement chez le peintre, en cet art de plaire où nul ne l'égala!

Notons, en passant, que Van Dyck a mis assez d'affectation à donner à ses Anglaises ces airs hautains qui, sans doute, leur étaient propres. Il est fréquent que le coup d'œil dont elles nous honorent porte en bas et de côté. Cela n'est point au désavantage de leur personne, mais je

constate que les Flamandes n'ont jamais pareille attitude.

Pour en revenir à la *Comtesse d'Oxford*, la manière anglaise de Van Dyck, dont l'exposition faite à la Grosvenor Gallery, il y a peu d'années, permit une étude aussi agréable qu'approfondie, n'a rien mis en relief de plus distingné que ce portrait.

Grâce à M. Lionel Cust, du British Museum, j'ai pu apprendre que le comte de Stamford possède une répétition de cette exquise peinture, renseignement deux fois précieux, attendu que Smith ne mentionne pas plus ce portrait que celui de Madrid. Il n'a point figuré non plus à l'Exposition de 1887. Sans le connaître, je prends sur moi d'affirmer que des Van Dyck restés en Angleterre aucun ne l'emporte sur celui qui nous occupe.

Une rencontre. Sous le n° 1339, *Portrait d'une inconnue*, « d'après Van Dyck », une dame en velours bleu, présentée à peu près sous le même angle que la comtesse d'Oxford, se pare les bras d'un cordon de perles orné d'une croix. Sa blonde chevelure est ornée d'une touffe de chêne. La belle inconnue n'est autre que la jeune femme du peintre, Marie Ruthven, qu'il devait si tôt laisser veuve. Existe-t-il un autre exemplaire de ce portrait? Je l'ignore. Celui-ci ne m'a pas semblé indigne de figurer parmi les originaux du peintre.

Le catalogue nous donne à connaître que M. Brédius professe une opinion analogue touchant un portrait de Charles II, que Van Dyck ne connut nécessairement que comme prince de Galles, représenté ici fort jeune et en armure. Le catalogue élève des doutes sur son authenticité.

A mentionner plutôt comme intéressant que supérieur par sa valeur d'art, est le portrait du cardinal-infant dans le costume rouge lamé d'argent que portait Ferdinand à son entrée à Bruxelles. Les Anversois désiraient obtenir du peintre une copie de cette image lorsque le prince arriva dans leurs murs. Van Dyck leur demanda une

somme si forte qu'ils se contentèrent de la reproduction d'un portrait antérieur.

Charles Ier, à cheval, vu de face et accompagné d'un écuyer, répète le portrait de Windsor. On peut croire que Philippe IV reçut cette toile à la conclusion de la paix avec l'Angleterre.

En effet, et très certainement de l'époque où Van Dyck, tout à la fin de sa carrière, venait retremper ses forces au contact des choses natales, doivent dater trois pages exquises : Le *Portrait d'une dame* d'âge mûr, empreint d'autant de distinction calme que de dignité, un *Cavalier jouant du théorbe*, enfin un *Jeune Guerrier en armure,* qui fait immédiatement songer au prétendu Wallenstein de Vienne. Si Madrid était plus près, de telles œuvres jouiraient de la célébrité qu'elles méritent et un graveur de talent se fût inspiré de leur style magistral pour nous donner des estampes dignes de prendre rang à la suite des belles œuvres de leurs devanciers du XVIIe siècle.

Il faut gravir l'escalier menant au deuxième étage du Prado pour voir le vaste et curieux *Portrait équestre de Christine de Suède*, que, sans raison aucune, le catalogue range à la suite de l'œuvre de Van Dyck. Tout d'abord, l'on doit se souvenir qu'à la mort du peintre, la fameuse héroïne du Nord avait quinze ans à peine. Comme, avec cela, le portrait ne peut avoir été peint que dans les Pays-Bas, il s'ensuit qu'il est de 1654 ou 1655, ce qui, du reste, ne l'empêche pas d'être de tout premier ordre.

Christine monte un cheval alezan, caracolant vers la gauche. Elle est précédée de grands chiens et suivie d'un page vêtu de bleu, tenant un perroquet. Nu-tête et les cheveux au vent, elle porte le costume féminin, casaque grise, jupe d'un jaune safran, harmonie claire et joyeuse en parfait accord avec le charmant paysage que parcourt l'amazone.

Les animaux pourraient avoir été peints par Fyt, et bien

qu'il soit très connu que Juste Van Egmont fut le peintre de la reine de Suède, j'ai le soupçon que le beau portrait ici mentionné émane de David Teniers, oui, de Teniers portraitiste à ses heures, et que Léopold-Guillaume aurait pu très bien avoir chargé de peindre cette image pour l'envoyer à Philippe IV, à qui elle appartint.

Ainsi s'expliquerait le rapport de coloration qui a pu évoquer le nom de Van Dyck à propos d'une peinture très différente, en somme, de la sienne par le caractère.

Jordaens. — Breughel. — Teniers. — Brouwer. Les Hollandais ([1]).

Jordaens complète au Prado la trinité du ciel flamand. Il y tient sa place avec grandeur, encore que Rubens et Van Dyck l'appauvrissent de deux œuvres dont il a été question précédemment. Et, comme on ne prête qu'aux riches, les anciens inventaires le dépouillaient en outre, au profit du chef d'école, d'une de ses plus authentiques créations : *Le Mariage de sainte Catherine*, mentionné par Vélasquez comme de Van Dyck.

Pour autant que cela lui fut possible, Jordaens a voulu s'inspirer ici du Titien. Sandart affirme que, faute d'avoir pu chercher par delà les Alpes le complément d'étude rêvé, le jeune peintre mit une passion singulière à étudier les œuvres italiennes qu'il put voir sans quitter son pays. Anvers possédait alors des galeries sérieuses, à commencer par celle de Rubens. L'histoire garde les noms de Van Uffel, de Waverius et d'autres amateurs assez favorisés de la fortune pour avoir pu se procurer de très

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, vol. II, 1894, p. 185.

remarquables échantillons du Titien, de Paul Véronèse, etc.

Le *Mariage de sainte Catherine* caractérise donc une phase très intéressante de la vie de son auteur. Le groupe de la Madone et de l'enfant Jésus procède en droite ligne de l'école de Venise. Pour la sainte Catherine, le peintre a peu réussi dans sa recherche de l'idéal transalpin. Il devait trouver par bonheur un modèle mieux fait pour l'inspirer en la belle Catherine Van Noort, laquelle n'occupe pas moins de place dans son œuvre que Hélène Fourment dans celui de Rubens.

Le *Portrait de famille* n° 1410 nous le montre, au début de leur félicité conjugale, réunis dans un jardin, elle assise, entourant du bras sa fillette, lui debout, tenant le luth dont il achève de jouer, la main sur le dossier de son siège, comme pour accueillir un visiteur bienvenu. Jordaens et sa femme sont vêtus de noir. Du fond s'avance une jeune bonne coiffée d'un chapeau à larges bords, vêtue d'un corsage rouge, et tenant devant elle un panier de raisins fraîchement cueillis (et non sur la tête le panier d'œufs, dont parle M. Clément de Ris, sans doute suivi par Waagen qui répète cette erreur).

Sur le bord d'une belle fontaine de marbre est perché un ara au brillant plumage, tandis que le chien, ce compagnon obligé des réunions familiales de Jordaens, complète un ensemble où tout respire le calme, l'aisance sans ostentation, l'ordre d'une maison bien réglée.

Qu'il s'agisse de la famille du peintre, personne n'en pourra douter qui a pu voir le portrait de Florence et surtout celui de Cassel, où Jordaens, très jeune encore, se montre charmant des accords de son luth sa fiancée et ses sœurs, non loin du père Van Noort.

La date du portrait de Madrid est facile à préciser. La fille de Jordaens a 7 ans au plus. Elle a vu le jour en 1617. En 1625 naîtra au peintre son second enfant,

un fils. Catherine Van Noort est dans la fleur de son oppulente beauté.

Grand coloriste et peintre vigoureux, ce que nul n'ignore, Jordaens se signale rarement par la distinction. Il lui arrive peu de nous permettre de juger son talent de portraitiste. On pourrait croire que le retour de Van Dyck à Anvers le détourna de persévérer dans un genre où il était de force à briller au premier rang; le tableau de Madrid ne laisse aucun doute à cet égard.

Ne quittons pas sans un coup d'œil sur le *Bain de Diane* (n° 1409), selon l'intitulé du catalogue, curieuse toile de moyen format, datant d'une période avancée de la vie de son auteur. Dans la cour d'un palais de style italien, Mercure délivre un message à Diane environnée de nymphes, à moins qu'il ne s'agisse de Calypso. Seulement il se trouve que la scène mythologique a pour théâtre la cour de la maison de Rubens, sans doute choisie par le peintre à défaut d'autre construction ayant quelque rapport avec les nécessités décoratives de son sujet.

Rubens avait très probablement cessé de vivre à l'époque où ce tableau fut terminé. Nous en trouvons un autre issu de sa propre collaboration avec un confrère illustre, Jean Breughel, dit de Velours, dans lequel, à ce qu'il semble, persiste un souvenir de la superbe habitation que ne manquait pas de visiter aucun voyageur notable de passage à Anvers. Il s'agit de la *Vue,* exquise création appartenant à la suite des *Cinq Sens*, dans laquelle les figures sont de Rubens. L'amour montre à Vénus un tableau de Breughel lui-même, *Le Christ rendant la vue à l'aveugle de Jéricho*. Dans le fond à gauche, une baie largement ouverte laisse voir le palais de Bruxelles. A droite, la vue plonge dans une galerie décorée de tableaux et de sculptures de même que l'appartement où Breughel accumule les attributs les plus caractéristiques de la faculté visuelle, instruments de précision et d'optique.

Il y a là tout un ensemble de peintures de Rubens, et aussi des rayons chargés de bustes antiques, entre lesquels figurent la plupart de ceux que le peintre fit graver d'après des dessins en 1638 et tout spécialement le Sénèque dont il tirait vanité et dont il s'inspira à diverses reprises, notamment pour sa célèbre eau-forte du Cabinet de Londres. L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut. Je l'émets sans y attacher d'autre importance. Le tableau est daté de 1617 ; l'on sait que l'année suivante Rubens cédait ses marbres à sir Dudley Carleton.

S'il faut aller à Vienne, voire même à Naples, pour apprécier comme il convient le génie de Pierre Breughel le vieux, le voyage de Madrid procure la précieuse occasion d'étudier le cadet des fils du maître, Breughel de Velours, dans ce qu'il a produit de supérieur. Largement représenté à Munich, à Dresde et surtout à l'Ambroisienne de Milan, il devient au Prado l'une des personnalités marquantes de l'école néerlandaise et, n'hésitons pas à le dire, le digne continuateur d'un père illustre, sinon son élève, car il ne faut point l'oublier, le vieux Breughel connut à peine ses fils.

Dans le précieux contingent de Madrid, Breughel de Velours aborde les genres les plus divers, excelle dans tous. Seul ou avec le concours de ses confrères les plus notables : paysagistes, tel que Momper, peintres de figures, tels que Van Balen et Rubens, le plus intime de ses amis, lui-même est tour à tour peintre de genre, de paysages, de fleurs, d'accessoires ; il excelle en tout, et sa joie très visible à créer de si charmantes choses, n'a d'égale que notre plaisir à les considérer.

L'aimable et généreux artiste prodigue ainsi les trésors de son précieux écrin ! Avec cela mille jalousies mesquines. Toujours prêt à contribuer à l'embellissement des œuvres d'autrui, il souffre que d'autres contribuent à rehausser la beauté des siennes, qu'on songe à ce *Paradis*

terrestre du Musée de la Haye, où, en collaboration avec Rubens, il crée le chef-d'œuvre signalé à bon droit par M. Paul Mantz comme une des choses les plus exquises qui soient.

A Madrid, plus de cinquante peintures disent la conscience de leur auteur. Jean Breughel n'est pas seulement un des plus rares virtuoses du pinceau, il se révèle, en outre, un interprète extraordinaire de la physionomie de son temps, le digne précurseur de Teniers, son gendre.

A défaut d'autre information, nous aurions un indice de l'amitié qui unissait Breughel et Rubens dans ces pages nombreuses où le plus énergique des peintres se modère au point de rivaliser de délicatesse avec son confrère pour mettre ses figures à l'unisson des paysages, des fleurs, des curiosités de tout genre dont Breughel aime à semer ses compositions.

Dans la série mentionnée des *Cinq Sens,* outre le palais de Bruxelles, représenté dans la *Vue,* les palais de Tervueren et de Mariemont, introduits dans l'*Ouïe* et dans le *Goût* (1229 et 1231), le peintre a recours à un immense ensemble de tableaux, de sculptures, de gemmes, d'orfèvreries , d'instruments de musique, d'armes, rendus avec une délicatesse qui donne aux œuvres une importance documentaire très réelle. On ferait par lui une étude complète des instruments de musique du temps. La conscience du peintre se juge par ce détail que sur le cahier ouvert sur un clavecin, on déchiffre les mots : ... *di Philippi Inglese organista delli serenis. Principi Alberto et Isabella archiduc d'Austria, etc., de madrigali a sei voci novamente composite.* Or il se trouve que Philipps, prêtre anglais, fut organiste des archiducs et compositeur de madrigaux au moment où Breughel était le peintre de Leurs Altesses, un titre qu'il porta conjointement avec Rubens.

Breughel, à quelque point de vue qu'on l'envisage, est un maître. Son tableau des *Sciences et des Arts,* où les figures

sont attribuées à Ad. Stalbent, est une page exquise. Certains paysages, *La Campagne de Mariemont* (n° 1264), *Le Parc de Bruxelles* (n° 1265), où l'infante se promène avec ses dames, le n° 1269, daté de 1603, vaste contrée traversée par une rivière où passent des bateaux, et surtout la *Vue d'une blanchisserie des Flandres*, sont des œuvres de premier ordre.

Breughel a perpétué, dans une remarquable série de peintures, le souvenir du gouvernement des archiducs, ce qui précisément explique leur présence à Madrid. Ainsi les n°s 1277 et 1278 du Prado nous font voir Albert et Isabelle participant à des réjouissances champêtres et même condescendant à s'asseoir à la table d'un festin de noces villageoises. Ailleurs, c'est un bal, une procession de village ou quelque fête donnée par les gouverneurs aux tenanciers du domaine royal.

Contraste étrange, Breughel aime le côté aimable et riant des choses, lui dont le frère se complait dans les ténèbres au point d'avoir mérité le surnom de Breughel d'Enfer! Coloriste lumineux, il a horreur du mystère. Le grand jour inonde ses campagnes et ses épisodes de la vie agreste. En somme, il fraie la voie à Teniers et, à peine osé-je le dire, pour abondamment représenté que soit celui-ci au Prado, on ne peut dire qu'il y arrive à éclipser son beau-père.

Il est vrai que Teniers n'a rien de bien neuf à nous révéler. On sait de longue date, pour les avoir constatées ailleurs, ses rares aptitudes, son pinceau délié, son coloris étincelant, son extraordinaire adresse d'exposition. A Madrid, il dit cela de cinquante façons diverses. Mais ne l'oublions pas, il a créé *un millier* de peintures et notre jugement est dès longtemps formé sur son compte.

Est-il besoin d'insister sur les fleurs qu'émaillent son parterre? *Le Corps de garde* (n° 1724), *La Tabagie* (n° 1726) méritent une attention spéciale pour la supério-

rité rare de leur exécution. Œuvres de jeunesse, ces pages, de surprenante venue, se ressentent de l'influence de Brouwer par leur concentration d'effet. Nous obtenons ensuite les aspects de plein air, où la lumière poudroie en paillettes d'argent. La *Fête champêtre* (n° 1721), le *Jeu de boules* et le *Tir à l'arc* (nos 1722 et 1723) sont de ce nombre et connus par la gravure. La *Femme jalouse* est ce tableau fameux reproduit par Le Bas, dans lequel un vieux paysan, épié par sa femme, est surpris caressant sa bonne.

Teniers, qui porta, comme l'on sait, le titre de peintre et chambellant de Léopold-Guillaume, en même temps que de conservateur de la galerie de l'archiduc, nous a transmis, dans plusieurs œuvres, le souvenir du gouvernement de ce royal amateur des arts et celui de ses propres fonctions.

A Madrid, les nos 1718 et 1719 montrent des *Fêtes rustiques* où apparaît le prince suivi de sa Cour. Dans le n° 1747, accompagné du comte de Fuensaldaña, il visite, sous la conduite de Teniers, sa galerie du palais de Bruxelles, et le peintre fait même suivre sa signature des mots : « Pintor de la Camera de S. A. I. » Vienne, Munich et Bruxelles possèdent d'autres peintures de même portée.

La tradition veut que Philippe IV eut du peintre de kermesses, assez d'œuvres pour en décorer une galerie construite exprès. De fait, le Prado est plus riche en Teniers qu'aucun autre Musée du monde, mais il ne m'a point paru que leur importance égalât leur nombre.

A simple titre de curiosité, une mention revient à la série de petites compositions illustrant la *Jérusalem délivrée*. Bien que signés, ces tableautins ont été jugés douteux par plus d'un critique. M. Clément de Ris les qualifie d'erreur. Double erreur, en effet, si, pour complaire à quelque Mécène, le peintre se risqua sur un terrain si peu favorable à la manifestation de ses qualités maîtresses.

Mais si David Teniers peut être étudié ailleurs qu'à Madrid, il en est tout autrement de son frère Abraham, celui dont Edelinck a laissé un portrait portant ces mots : *Peintre de Son Altesse l'archiduc Léopold, Gouverneur des Pays-Bas.* Le Prado est seul à conserver deux spécimens de son talent. *Intérieurs de corps de garde,* qu'à défaut de sigature on ne se ferait pas faute d'attribuer à David lui-même. D'où la logique amène à conclure que tout ce qui était à Abraham et très probablement à Théodore et à Julien Teniers, au cours des siècles, aura été l'objet d'un démarquage au profit de l'illustre aîné.

Si Brouwer ne lutte pas au Prado avec Teniers par la force numérique de son œuvre, en revanche il y compte une couple de créations précieuses et relativement grandes : *La Musique dans la cuisine* et *La Conversation,* sujets assez proches. M. Bode, dans sa remarquable étude du peintre, les range parmi les productions de sa meilleure époque à côté de celles de Cassel. Relativement très rares, ces pages authentiques de Brouwer le disputent en valeur à celles de Teniers, et même, au gré de plus d'un connaisseur, les surpassent. Le lecteur n'ignore pas que dans la galerie de Rubens, figuraient jusqu'à *dix-sept tableaux* de Brouwer. Le verdict du grand peintre avait devancé celui de la postérité.

La passion bien connue de Philippe IV pour la chasse fut brillamment servie par divers artistes, entre lesquels Snyders et Paul de Vos, son beau-frère, figurent au premier rang.

On les eût dit créés pour fixer sur la toile le souvenir des audacieuses rencontres du roi avec les sangliers et les cerfs, de ces ardentes chevauchées dans les giboyeuses réserves royales. Snyders était en haute faveur, et si nombre de ses toiles périrent dans la dévastation de la Torre de la Parada, il en subsiste un contingent superbe, enrichi par Paul de Vos de grandioses chasses au cerf,

sans parler de la représentation des combats de chiens et de taureaux si chers à tout Espagnol.

Puis, quand modérant sa fougue, l'aimable Snyders, dont Van Dyck, son constant ami, nous a laissé de si attachants portraits, daigne faire un tour à l'office, c'est avec un art sans égal que son pinceau retrace, en un ensemble harmonique, les apprêts des plantureux festins de la Flandre auquels veille en personne la dame du logis.

Si l'on en juge par les nombreux et superbes spécimens signés : Adrien Van Utrecht, Pierre Boel, Jean Fyt, Wildens, Alexandre Adriaensen (le Michel-Ange des poissons), les palais espagnols eurent dans la nature morte un élément décoratif très recherché.

Dans cette catégorie d'œuvres, il faut signaler aux curieux quatre tableaux de Clara Peeters, que sans doute l'on se fût gardé de confondre avec Pierre Claesz, le père de Berghem, si l'on s'était mis en peine de constater combien peu se ressemblent les deux peintres. Dès le XVII[e] siècle, Corneille De Bie célébra « Catherine » Peeters, désignée sous le même prénom par M. F.-J. Van den Branden comme la sœur de Bonaventure et de Jean Peeters. Catherine vint au monde le 16 août 1615 et les toiles du Prado sont datées de 1611 et signées en toutes lettres , Clara Peeters, ou simplement Clara P.

Un point est à l'abri de la controverse : l'éminente valeur de l'artiste. Elle n'a été ni surpassée ni même égalée par les plus célèbres représentants d'un genre où pourtant ont brillé des peintres exceptionnellement habiles et consciencieux.

Les travaux de Clara Peeters représentent, de grandeur naturelle, tantôt du gibier, tantôt des fruits : raisins, figues, etc., mêlés à des fleurs, à des pâtisseries, tantôt enfin des poissons, des crustacés, le tout réuni sur des tables aux accessoires obligés. Saveur de touche, harmonie d'effet, précision de détail, science d'arrangement, tout contribue

à faire des quatre panneaux trouvés dans l'ancienne galerie d'Élisabeth Farnèse, de réels chefs-d'œuvre.

Georges Van Son, sans égaler Clara Peeters, n'est pas sans avoir quelques-unes de ses qualités. C'est, du reste, un maître rare, célèbre en son temps. Non seulement De Bie a inséré son portrait dans le *Gulden Cabinet,* mais il eut l'honneur de concourir à la décoration de la Torre de la Parada, ce qui explique le nombre relativement considérable de ses œuvres rencontrées en Espagne.

Voici sous la signature « Obeet » un morceau excellent de fruits et de nature morte. A ma connaissance, aucune autre peinture de son auteur ne figure dans les Musées. Osaïas Beet ou Beert, dont fut élève, à ce que nous apprend De Bie, le graveur Pontius, eut en plus pour élèves ses neveux François et Catherine Ykens, l'un et l'autre représentés à Madrid par des créations distinguées de paysages, de natures mortes et de fleurs.

Ni à Anvers, leur ville natale, ni ailleurs, les Ykens ne sont représentés, non plus que A. Bosmans, un chanoine, élève ou imitateur de Daniel Seghers, ou A. Coosemans, un sectateur de Snyders, tous artistes d'un talent remarquable dans la peinture des fleurs, des fruits et des *bodegones*, genre du reste représenté au Prado avec une supériorité qui n'a d'égale que sa profusion.

Une étude reste à faire des peintres militaires, les Detaille et les Neuville de leur temps. Au Musée de Madrid, des spécimens dignes d'attention les représentent. Pierre Snayers, contemporain de Callot et maître de Van der Meulen, fut au service du Cardinal-Infant. On s'est longtemps imaginé qu'il avait fait un séjour en Espagne, car, sans avoir franchi les Pyrénées, il eut l'audace de peindre, pour Philippe IV lui-même, des sites de la campagne de Madrid avec les chasses du roi! Notons qu'une de ces toiles mesure jusqu'à 6 mètres de long.

M. Justi mentionne de Snayers des peintures attribuées

à la collaboration de Vélasquez et de Mazo. L'éloge se passe de commentaires.

Le Prado détient une belle série de sièges de ville, d'investissements de places fortes : *Gravelines, Lille, Ypres, Bois-le-Duc, Saint-Venant, Bréda* (superbe vue cavalière), *Saint-Omer, Aire*, délivré par le Cardinal-Infant, et sutout la *Reddition d'Ostende.*

A proprement parler, ces peintures-là sont des levés topographiques agrémentés d'épisodes militaires, et l'on se demande qui de Callot ou de Snayers emprunta à l'autre les éléments du siège de Bréda.

Avant d'aborder l'examen de l'école hollandaise, deux œuvres réclament une courte mention. Il n'est pas sans importance de les signaler à l'attention des curieux. D'abord une *Vue intérieure de l'église des Jésuites d'Anvers,* peinte par A. Geringh avant l'incendie de 1721, celui où périrent les peintures dont Rubens s'était plu à décorer le temple nouvellement érigé par la Compagnie.

On trouve, sous la même signature, un tableau presque identique au Musée de Vienne. Il a surtout comme document une valeur indiscutable.

Le catalogue range parmi les inconnus de l'école flamande (n° 1882), une toile immense qui, je l'avoue, ne me rend pas moins perplexe que M. Clément de Ris. On peut, à la rigueur, admettre le sujet, *La Décollation de saint Jean-Baptiste,* bien qu'en somme, il fournisse prétexte à bien des hors-d'œuvre.

Un splendide et somptueux festin rassemble une foule bigarrée de convives des deux sexes, sous la lumière d'un lustre monumental. En général, les costumes sont ceux du XVIIe siècle, occidentaux pour la plupart. Involontairement on songe à ce B. Wittig, dont le Belvédère expose une si délicieuse fête nocturne. Mais, outre que le tableau de Madrid est de proportions inusitées, au point de n'avoir pu trouver place dans la galerie proprement dite, — il

décore la paroi d'un escalier, — il offre ceci d'étrange que tous les peronnages sont les représentants de maisons souveraines de l'Europe. Donc il s'agit d'une sorte d'allégorie dans laquelle intervient, à titre de pur incident, la décollation de saint Jean, dont la tête exsangue n'est pas sans offrir quelque rapport avec le type de Charles Ier d'Angleterre. Q'une allusion soit faite à la mort de don Carlos, comme, assure le catalogue, l'ont avancé quelques personnes, cela est inadmissible. En plein XVIIe siècle, à quoi bon rappeler un épisode dont, particulièrement en Espagne, le souvenir ne pourrait être qu'importun !

Comme l'observait M. Clément de Ris, un personnage porte, suspendu à une chaîne, un médaillon de Ferdinand III d'Allemagne. Il pourrait se faire que nous eussions devant nous l'auteur de la peinture, auteur qui, à l'époque dont il s'agit, aurait les plus sérieuses raisons d'être Joachim Sandrart.

Dans une carrière active de plus de soixante années, ce peintre historien vit défiler la plupart des princes introduits dans sa composition, séjourna dans les États de plusieurs et mit son nom au bas de quelques-unes des plus vastes pages que l'on connaisse. De plus, il annexa les scènes nocturnes, et comme, surtout, il se piquait d'imagination, c'est d'abord à lui qu'il faudrait songer pour la recherche d'une paternité qui, assurément, ajouterait peu à son renom, mais, en somme, n'aurait rien qui lui fut attentatoire.

Passant à l'examen des œuvres de l'école hollandaise, clairsemées dans les salles du Prado, on constate que, sur un ensemble d'environ huit cent cinquante peintures, formant la section germanique, le contingent néerlandais du Musée se réduit à soixante-quinze toiles, les œuvres indéterminées y comprises.

Vingt causes expliquent cette représentation parcimonieuse d'un groupe d'artistes dont les travaux, aujour-

d'hui convoités par les plus brillantes galeries du monde, ajoutent si puissamment à leur splendeur. Mais le Musée de Madrid est un héritage de deux siècles, précisément marqués par la rupture des relations entre la Hollande et l'Espagne. Tout dénote que, dans le domaine de l'art, le mot fameux : *No hay mas Flandes*, avait cours à Madrid. Les Flamands furent donc les fournisseurs attitrés de l'Espagne pour les vastes toiles comme pour les petits sujets. L'on peut voir à Madrid jusqu'à douze paysages de Jacques d'Arthois, que le catalogue fait mourir en 1665, bien qu'en réalité, il finit sa carrière en 1686, et dont, en somme, les œuvres méritaient à peine d'être exportées.

Pour en revenir aux Hollandais, précisément parce que, pour les étudier, on peut se dispenser d'aller en Espagne, il peut être intéressant de signaler aux curieux certaines œuvres d'artistes de mérite, très rarement représentés ailleurs.

Voici, notamment, H. (?) Bellevois, un peintre de marine, dont, faut-il croire, les créations auront été débaptisées au profit de Guillaume Van de Velde, comme l'auront été celles de David Colyns et de Pierre Fris, au profit de Breughel de Velours. Le premier signe, un *Banquet des dieux*, le second, une *Descente d'Orphée aux enfers,* traités avec autant de liberté que d'adresse. Parmi les peintures de natures mortes, H. Van Vollenhove, de Delft, se fait connaître comme doué d'un talent tout à fait remarquable. A mentionner aussi une *Vanitas* de P. Steenwyk, également de Delft, peintre dont les œuvres sont de la plus extrême rareté et, ce qui vaut mieux sans doute, une incontestable valeur artistique.

Dans le domaine du connu, une dizaine de paysages de Jean Both et autant de Ph. Wouwermans, entre lesquels de fort bons. Je néglige à dessein les Ostade, les Berchem, les Ruysdaël, discutables pour arriver au morceau capital

de la section hollandaise, à celui qui, par sa valeur intrinsèque comme pour sa glorieuse paternité, a pu seul revendiquer sa place parmi les trésors du salon d'Isabelle II : l'*Arthémise*, ou plus exactement la *Cléopâtre* de Rembrandt.

Datée de 1634, et très caractéristique de cette époque de la vie du grand coloriste, la toile représente à mi-corps, de face et de grandeur naturelle, une jeune femme blonde, connue de toute manière, tant par les estampes que par les peintures, le modèle de la merveilleuse eau-forte de la même année, celle du mariage du peintre : Saskia Van Uilenburgh, en un mot.

L'apparition est frappante : la chevelure blonde de la jeune femme lui fait comme une auréole d'or. Vêtue de blanc et richement parée, elle reçoit de la main d'une fillette la coupe qui explique le sujet. Au fond, presque noyée dans la pénombre, une vieille femme.

Rembrandt sèmera de bien des chefs-d'œuvre la route pénible qui le conduira à la vieillesse et à l'apogée du talent; le tableau de Madrid n'en reste pas moins digne de la superbe signature dont il a tenu à le revêtir.

Avant de déposer la plume, je signalerai, parmi les anonymes hollandais, deux numéros intéressants. D'abord le n° 1959, *Un Jeune Joueur de violon*, figure à mi-corps et de grandeur naturelle. La facture est proche de Rembrandt, au point que, s'il ne s'agit pas d'une création personnelle, l'on ne peut songer qu'à Karel Fabritius. Ensuite le *Portrait d'homme à barbe rousse* (n° 1964), que M. Bredius attribue à J. Gerritz Cuyp. Nous avons grand'-chance d'y trouver une image du pensionnaire Olden Barnevelt. La rencontre en Espagne n'aurait rien que de fort naturel.

Ma tâche est accomplie. Si le Prado, dans son ensemble, est, pour l'historien d'art, une source d'information et

d'étude sans rivale, il consiste pour l'art flamand, en particulier celui du XVII[e] siècle, une manifestation glorieuse entre toutes.

L'Europe compte des Musées également riches : les chefs-d'œuvre abondent en cent lieux divers; Madrid seul offre ce caractère à part de résumer l'école flamande comme en une galerie nationale.

Il a paru un volume des articles réunis avec planches : *Les Musées de Madrid*, par MM. Paul Lefort, Henri Hymans, A. de Lostalat, Léopold Marbilleau et Maurice Maindron. Paris, 1896.

Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne [1].

La splendide Exposition organisée à Madrid au cours des années 1892 et 1893, pour honorer le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, marquera certainement, pour la connaissance de l'étude des trésors d'art de l'Espagne, le point de départ d'une vie non moins féconde que l'Exposition de Manchester de 1857, pour l'étude des trésors d'art de l'Angleterre.

L'Exposition madrilène, en effet, a l'inestimable avantage de faire sortir pour quelques mois de leurs mystérieuses retraites, un monde de productions de genre pour la plupart ignorées des curieux et presque toutes aussi d'examen bien difficile, détenues qu'elles sont en des endroits à peine accessibles à la foule.

Les innombrables tapisseries de la couronne, les riches orfèvreries, les missels des églises et des couvents, les tableaux presque toujours si mal éclairés dans les pieux sanctuaires, les trésors de la Bibliothèque nationale : manuscrits, estampes et imprimés, mille chóses, en un mot, qu'aux prix des plus extrêmes fatigues on réussirait à peine à connaîre, ont été là réunies dans les salles du fastueux palais de la Bibliothèque nationale et des Musées archéologiques, constructions qui peuvent envier, soit dit en passant, les plus riches capitales du monde.

La *Gazette des Beaux-Arts* fit de cette Exposition l'objet d'importantes études dues à la plume compétente de M. Mazerolle. Si nous y revenons, c'est à titre accessoire

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 4 juin 1894.

et simplement à l'effet d'y signaler avec d'autres, recueillies dans un champ d'investigations plus étendu, quelques particularités encore inédites et dignes, à ce qu'il nous semble, d'être portées à la connaissance des curieux.

Immense et variée comme l'était l'Exposition de Madrid, en dehors d'objets de premier rang auxquels allait tout d'abord l'attention du visiteur, il devait nécessairement s'en présenter d'autres, d'importance moindre, mais dignes cependant de ne point passer inaperçus.

Le bel album, récemment publié par la maison Laurent, n'a pu recueillir que la fleur des merveilles exposées. Double ou même triple, le volume n'eût point suffi encore à publier tout ce qui méritait de nous intéresser. On n'y trouve figurées qu'un petit nombre de peintures, à peine quelques miniatures ou tapisseries et nécessairement aucune estampe. Cela s'explique, mais n'en est pas moins fâcheux; l'occasion était belle et ne se trouvera sans doute pas de longtemps, si tant est qu'elle se représente.

Voici, par exemple, le curieux tableau de la cathédrale de Barcelone : *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge,* figures de demi-grandeur naturelle. A gauche, saint Jérôme dans son costume de cardinal; à droite, le donateur en prière, le tout rassemblé dans un site sauvage sous un ciel tourmenté.

Jamais peinture ne fut mieux déterminée, car voici la superbe inscription tracée sur le cadre originel par une main contemporaine : OPVS BARTHOLOMEI VERMEIO CORDVBENSIS-IMPENSA LVDOVICI DE SPLA BARCINONENSIS ARCHIDIAÇONI ABSOLVTVM XXIII APRILIS ANNO SALVTIS CHRISTIANAE M.CCCC.LXXXX.

Inutile de dire le caractère tragique revêtu sous la finesse des maîtres espagnols par les scènes de la Passion. Ici le Christ ruisselle du sang qui s'échappe de la plaie béante de son côté. Pour la Vierge, comment ne pas voir

au premier coup d'œil qu'il s'agit de *nuestra señora de major dolor*. Tout cela est dramatique au possible et l'effet du paysage y contribue.

Du peintre, on ne sait rien. Vous ne le trouverez ni dans Palemino, ni dans Cean Bermudez, ni même dans les *Annales* de sir William Stirling. Existe-t-il de lui d'autres peintures ?

Vermeio n'est pas Flamand : il n'a rien de commun avec son presque homonyme Vermeyen qui fut au service de Charles-Quint et suivit l'empereur à Tunis. Bermejo est un nom bien espagnol. N'empêche que l'influence flamande est ici des plus perceptibles. La tonalité générale fait songer à Van Eyck, de qui le saint Jérôme est inspiré autant que la fameuse figure du Musée de Naples. En somme, ce Vermeio est un maître à étudier, à rechercher.

Les œuvres flamandes primitives étaient trop connues et appréciées en Espagne pour que, de bonne heure, nombre de peintures du XVe siècle n'eussent franchi les Pyrénées. Pas mal de pages ignorées ont pu, grâce à l'Exposition de Madrid, être examinées à loisir.

L'attribution à Jean Van Eyck du très précieux portrait de Philippe le Bon, tête de grandeur naturelle, appartenant à la couronne, ne semble guère justifiable. Nous ne recherchons pas l'auteur de cette création, non point nécessairement peinte d'après nature, car, fort longtemps, il y eut des copistes attitrés de ce genre de création. Van Eyck est si connu comme portraitiste qu'il est à peine possible de se tromper sur sa caractéristique.

A défaut de Van Eyck, — nous parlons de Jean, bien entendu, car rien n'est moins justifiable que l'attribution à Hubert des trois grandes têtes du Musée du Prado et sa copie qui figurait à l'Exposition, — à défaut de Jean Van Eyck, Vander Weyden était représenté par diverses œuvres importantes. Très certainement l'Espagne a tenu en haute estime ce glorieux contemporain des fameux

Brugeois, L'émouvant *Christ en Croix* de l'Escurial ne réclame de nouvelle mention que pour signaler le rapprochement plus prévu de ses figures de la Vierge et de saint Jean avec le Christ de marbre de Benvenuto Cellini, à l'Escurial. Ce rare et précieux morceau sculpté est appliqué sur un fond de peinture que, sans doute, Philippe II voulut conforme à sa toile de Vander Weyden.

Presque aussi ruiné que le *Crucifiement* de l'Escurial, mais de qualité à peine inférieure, est un dyptique du Musée de Tolède, également peint à la détrempe et représentant d'un côté l'Homme de douleurs, de l'autre la Vierge éplorée, qui le contemple, deux figures à mi-corps et de grandeurs naturelles séparées par une colonnette gothique.

Nul peintre n'a poussé si loin l'expression contristée de la mère du Christ que Vander Weyden, et ce tableau nous fournit une preuve nouvelle de sa profondeur de sentiment. Non seulement le visage, mais le geste si simple et si vrai de la Vierge en larmes caractérisent à suffisance le maître. C'est comme d'instinct que les mains de la Vierge se joignent à la vue du Christ au front meurtri par la couronne d'épines.

Ce tableau, malheureusement bien mal conservé, a gardé sa bordure primitive, morceau de style gothique des plus remarquables.

Nous ne saurions laisser de diriger de nouveau l'attention vers l'*Ecce Homo* à mi-corps, peint à l'huile cette fois, du Musée de Bruges.

A l'Exposition, salle 23, n° 251, se présentait, sans provenance indiquée, une *Descente de Croix*, à la détrempe, que les types et le système monumental doivent nécessairement faire attribuer à Vander Weyden. Nous ignorons l'exposant de cette curieuse peinture.

Sous une arcade gothique, dominée par une armoirie et le mot *Otorianus,* décorée d'une rangée de figurines de

prophètes et latéralement de deux groupes également sculptés du *Meurtre d'Abel* et de *David combattant l'ours,* la scène principale représentée en figures hautes de 60 centimètres ou à peu près. Le Christ, presque droit, est supporté par un homme vêtu de rouge et reçu dans les bras de Joseph d'Arimathie en riche costume noir et chausses rouges. A droite, Madeleine se précipite vers le Sauveur un pied posé sur l'échelle. Sa tête est drapée de blanc, sa cotte est verte, fourrée de gris avec manches de soie, jupe de brocard. Derrière elle une sainte femme en pleurs. A la droite s'affaise la Vierge soutenue par saint Jean et derrière ce groupe une seconde sainte femme. Le fond du paysage, fort beau, fort éclairé, montre une ville fortifiée que traverse un fleuve.

Le morceau, extrêmement bien conservé, se range par sa nature même dans la première moitié du XVe siècle. Il ne faut point le confondre avec la *Descente de Croix* appartenant au collège du « Corpus Christi » de Valence et que l'Exposition a fait connaître. M. A.-J. Wauters l'attribua à Memling. Nous inclinons davantage, avec M. Mazerolle et d'autres critiques, à l'assigner à Vander Weyden, d'ordinaire plus sec, plus anguleux et, par ses types, moins distingué que son continuateur brugeois. Le porche sculpté par lequel le peintre nous montre son épisode principal, les anges bleus, dans le *Crucifiement,* du volet de gauche, le costume vert de la Madeleine, non moins que le fond du paysage avec sa vue sur Bruxelles, tout cela paraît bien dans les habitudes de Vander Weyden. Un dernier triptyque, provenant du couvent de « Las Huelgas », avait au centre la *Descente de Croix,* à droite la *Résurrection,* à gauche le *Portement de la Croix,* se rattachait à l'œuvre de Bles.

De Memling, en revanche, et indiscutablement, émanait une *Vierge, à mi-corps, tenant l'Enfant Jésus à qui elle offre une pomme.* Cette peinture charmante, appartenant à

un particulier, se rapprochait grandement du même sujet du Musée de Berlin.

Un portrait de femme, vue à mi-corps, les mains jointes, les yeux baissés, appartenant au marquis de Heredia, mérite une mention spéciale. Ce morceau est une répétition du tableau bien connu du Musée d'Anvers, que, sans douter sur la foi d'une estampe de Talkema, l'on a attribué à l'énigmatique Mostaert et désigné comme Jacqueline de Bavière.

Voici, avec la grande et belle signature : *Marcelianus Coffermans* et la date 1568, une figure de grandeur naturelle de la *Madeleine pénitente*. Le tableau appartenait à D. Enrique Gomez, à Madrid. La pécheresse, toute drapée de blanc, est couchée près d'un crucifix, la main sur un livre. Elle est peu belle et sa chevelure rousse n'ajoute pas un charme à sa physionomie.

Ce peintre Coffermans dont, jusqu'à ce jour, aucune peinture n'était signalée, était Anversois, et on le trouve inscrit à la Gilde de Saint-Luc, en 1549, à laquelle fut attitrée quelques années plus tard, également comme peintre, sa fille Isabelle. Contemporains des Coxie, des Floris et des de Vos, il contribue pour sa part à caractériser la fâcheuse tendance à l'italianisme qui, au XVI[e] siècle, fit tomber si bas le niveau de l'école flamande. Mais enfin, cette *Madeleine* atteste assez d'habilité; et, comme seule création connue de son auteur, mérite au moins une mention.

Autrement important était le portrait de jeune femme exposé également par M. Gomez et, depuis, nous apprend-on, passé en d'autres mains. Bien qu'anonyme, le morceau est aisément déterminable : il s'agit d'un Rubens.

Sans doute, qui prétend trouver la caractéristique du grand peintre dans ses œuvres de bravoure pourra s'y tromper; mais nous sommes en présence d'une œuvre de débutant, tout au moins d'un peintre très soucieux du détail et procédant avec réserve. L'analyse, toutefois, ne tarde pas à révéler des habitudes qui, en dépit des formes très variées que doit revêtir plus tard la manière

du peintre, persistent à travers tout son œuvre. Il y a, de plus, la tonalité roussâtre des ombres constante dans ses travaux de jeunesse. Le portrait n'en garde pas moins un grand charme.

L'expression de ces grands yeux naïfs, en dépit d'un sourire très fin, les mains un peu maniérées, le prodigieux éclat des chairs, joint à la très grande richesse du costume rouge relevé de broderies d'or et de dentelles, tout cela forme un ensemble essentiellement séduisant. Ajoutons que la chevelure, d'un blond ardent, est relevée de pompons rouges d'un charmant rapport de couleur.

Le mot « École de Rubens », dont se sert l'Album de Laurent où se trouve reproduite cette peinture, est un mot vide de sens. L'orsque nous vîmes pour la première fois ce précieux morceau, peu de personnes consentaient à y voir une œuvre de Rubens. N'oublions pas qu'au moment où elle vit le jour, le peintre n'avait point d'école, et songeait peu à en avoir jamais une.

M. Gomez a bien voulu nous faire connaître que ce précieux tableau provient du duc de l'Infantado et se trouvait au palais de Guadalajara où, d'ailleurs, il portait l'attribution à Rubens, pleinement justifiée selon nous par tous ses caractères.

Pour connaître le nom de la dame représentée, il y aurait lieu tout d'abord de savoir si Rubens peignit le portrait en Espagne même ou s'il l'apporta de Mantoue à son premier voyage. De toute manière, il appartient à cette période. S'agirait-il d'une de ces effigies de jolies femmes que, même en Espagne, Vincent de Gonzague prétendait obtenir de son peintre ou bien de quelque jeune dame que le duc de Lerme, devenu veuf, songeait à épouser?

Précisément en 1603, nous savons par l'intéressant travail de M. Armand Baschet (1), qu'il fut question, dans

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts* t. XX, 1866, p. 42.

un repas chez le duc de l'Infantado, du mariage du ministre de Philippe III avec la jeune duchesse de Ferrare, la sœur de Vincent de Gonzague. Le portrait de Rubens nous donne-t-il peut-être l'image de cette princesse? Nous ne disposons pas des éléments voulus pour résoudre la question.

Il n'est point douteux que l'Espagne ne détienne bien d'autres pages de Rubens, jusqu'à ce jour indéterminées; nous attendons encore le portrait équestre du duc de Lerme, si jalousement soustrait, dit-on, à l'étude des critiques.

En attendant, il nous est donné de signaler une page très importante du maître qui s'est dérobée aux recherches mêmes de M. Rooses : *Les Disciples d'Emmaüs,* la première version du sujet, celle dont Swanenburg fit une estampe en 1611. Ce tableau orne l'autel de l'oratoire du palais d'Albe à Madrid.

Comme déjà nous avons eu l'occasion de le constater par le simle aspect de la gravure, Rubens, à ce moment de sa carrière, subissait l'influence de l'école bolonaise. La toile elle-même confirme la présomption. Aussi passait-elle au palais d'Albe pour une œuvre italienne. Sagement conçue, elle est d'une tonalité sombre et n'annonce encore que de fort loin le brillant coloriste anversois.

L'attribution à Rubens des toiles du Musée de Valladolid, fournirait au besoin la meilleure preuve à l'appui de la très insuffisante connaissance que l'on a du maître en Espagne. L'*Assomption* est un tableau sans valeur, et si le *Saint François d'Assise* et le *Saint Antoine de Padoue* méritent une attention plus sérieuse, celle-ci pourtant aboutit à leur exclusion de l'œuvre du grand peintre.

Les surprises de l'espèce ne sont pas rares en Espagne, où foisonnent les copies d'après Rubens, exécutées, dit M. Rooses, pour orner les salles des couvents.

C'est, toutefois, à la cathédrale de Burgos que nous atten-

dait la plus imprévue des rencontres. On sait que dans l'ancienne sacristie de ce merveilleux édifice figurent tous les portraits des évêques et archevêques de Burgos et d'Oca, depuis saint Jacques jusqu'à des temps rapprochés du nôtre. Le croira qui voudra, mais la plupart, sinon toutes ces images, de grandeur naturelle, sont des têtes empruntées à l'*Iconographie* de Van Dyck, sous l'adjonction des costumes appropriés au rôle que doivent jouer ici les personnages.

Le bon Gérard Seghers est promu don Inigo Lopez de Mendoza; Horace Gentileschi passe pour don Simon II; Inigo Jones, l'architecte anglais, est accommodé en Antonio de Roxas, le graveur Charles de Mallery est superbe en Fernando de Barcas; Aubert le Mire, peut-être à cause de son nom, est devenu Almiro Ier; Jean-Baptiste de Bisttoras, le jésuite anversois, est devenu don Garcia de Aragon, et nous en citerions bien d'autres. Quiconque voudra se donner la peine d'emporter à la cathédrale de Burgos un exemplaire de l'*Iconographie*, pourra voir la mince valeur historique de ces portraits de prélats. Ne quittons point la galerie de Burgos sans signaler, dans la sacristie de la chapelle du connétable, un beau petit triptyque de l'école flamande, dans le goût de G. Metsys, — peut-être de Jean de Calcar, — avec, comme panneau central, la *Madone dans un paysage avec l'Enfant Jésus*, à qui trois anges apportent des raisins; comme volet de droite, la *Nativité;* comme volet de gauche, la *Présentation au Temple*. L'extérieur réuni des volets représente l'*Annonciation*.

Lettre de Rubens.

L'Exposition de Madrid a mis en lumière une nouvelle et fort intéressante lettre de Rubens appartenant au comte de Valencia, lequel a bien voulu, avec la plus aimable

obligeance, la mettre à notre disposition. Elle est jusqu'à ce jour inédite.

Comme l'a fait observer à propos de ce document M. Émile Michel, en publiant l'*importante lettre de Rubens*, qu'il a eu la bonne fortune de trouver à la Bibliothèque Nationale, si le peintre affirme en 1635 avoir cessé de s'occuper de politique depuis plusieurs années, il n'en reste pas moins en correspondance avec Olivarez qu'il tient au courant des choses de son pays.

Écrite d'Anvers le 2 juillet 1634, sa nouvelle missive date conséquemment de l'intervalle qui s'écoule de l'infante Isabelle à l'arrivée du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, le nouveau gouverneur général. Voici cette lettre :

« Excellentissimo Signore,

» Si come V. Exa mi fece molto conore, colla sua del
» 30 di junio cosi mi lascio con qualque sospetto che la
» gente destinata alla nostra impresa sarebbe forse impre-
» gata in altri dissegni, à che non veggo remedio che di
» conformarsi alla necessità e la volunta de superiori. Si
» parla però di ûn altra maniera dicendo il Sige Edelcher
» e Chiarles che sendo passata la staggione adesso, si sa
» rimesso il negocio al anno prossimo, et che si tratta
» solate per riparar le dycke de questo Autonno. Il che ba
» dato tel alarma al portator di questa qual V. Exa puo
» imaginarse di una persona che per le molte fatiche
» passate e speranza di qualque premio por l'avenire et sa
» tanto interesso; Perçiò supplico V. Exa per la sua
» begninita sia servita di harergli compassione et (se tal è)
» disingannarlo, sensa imbarcarlo, davantaggio come saria
» necessario passando l'Opera avanti, di che poltrà dare à
» V. Exa minuto raquaglio di bocca, mi parve d'intendere
» dal Sige Marques d'Aytona ve dendolo ultimte che

» quando pare non si potesse fare la Dycka di quest anno
» (benche gli proprietary sostengono il contrario) bosta-
» rebbe fare il pilottaje et fortificar i posti, che infallibil[te]
» si puo fare et si assicurarà il negocio perquando si vorra
» fare il rimanente et si come importa piu per il servicio
» del Re la sicuressa della citta d'Anversa (che dipende
» da questo) che l'interesso di particolari, per conto della
» dycka, io preferrerai sempre questo a quello; io non mi
» voglio mettere in arbitry de guerra che non intendo, non
» posso però tacere che se il sigr[e] Marchese ha grandi e
» forse pur importante dissegni in altre partè (dico), non
» potrebbe far alcuna diversione in parte piu opportuna
» per distrar le forozze del nimico che in questa di sito
» tanto remoto; certe è come V. Ex[a] haverà inteso inanti
» la sua partenza de quî che il Morgan et Hoymacker gove-
» matori de berges e Lillo hanno visitato la dycka et i
» contorni del Melckuys, idio sa à che fine io confesso
» che restarey molto mortificato se per le nostre dilationi
» fossemo intemiti del nimico il quale preoccupando
» questi posti si avicinâra d'un gran passo piu a questa
» citta.

» Mi perdone però V. Ex[a] se mi stendo a ripresentar a
» V. Ex[a] un negorio il quale e tutto suo e del quale ha
» maggior noticia che tutti novi altri insieme et il affetto
» ha procurato con tanto affetto che se giamai si ponera
» in opera shaveva meritamente. L'obligo intiero à V. Ex[a]
» sola alla quale baciando humilmente le main resto con
» tutto il cuore in eterno.

» Di Vostra Excellensa,

» Humilsss[mo] et devotissimo servitore.

» De Anversa il 2 di julio 1634.

» PETRO PAUOLO RUBENS. »

La pièce n'est pas seulement politique; mais, bien qu'il s'en défende, Rubens s'y mêle des choses de guerre. La digue dont il s'occupe était le barrage que le marquis d'Aytona, gouverneur intérimaire des Pays-Bas espagnols, faisait faire non loin d'Axel pour barrer le passage aux bateaux hollandais. Rappelons que le cardinal-infant les battit à Calloo et que ce fut même pour célébrer cette victoire que Rubens peignit le portrait équestre actuellement à Madrid et composa le fameux char qui figura à l'entrée du gouverneur général à Anvers. Jacques Edelheer était conseiller et pensionnaire d'Anvers.

Parmi les trésors que la Bibliothèque Nationale de Madrid a fait figurer à l'Exposition, se trouvait un atlas manuscrit de grandes cartes, rehaussées d'or et enrichies d'une ornementation superbe. Cet admirable ensemble est, comme dimension et physionomie, absolument connexe à un atlas des Pays-Bas et de l'Allemagne que possède la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, attribué tour à tour à Jacques Devanter et à Jean Dœtecum, mais dont les notes de Pinchart devaient faire assigner plutôt la paternité à Chrétien Sgrooten, cosmographe de Philippe II et d'Albert et Isabelle.

L'inscription suivante, tracée sur l'atlas de Madrid, tranche la question :

Orbis terrestris tam geografica quam chorographica descriptio una cum veteri et recenti locorum omnium nomenclatura. Per invictissimæ Mœ^{tis} suæ geographus CHRISTIANUM SGROTHENIUM. — Sonsbecken.

Il existe deux localités du nom de Sonsbeck : l'une, dans la province du Rhin, de Düsseldorf; l'autre, dans la Gueldre. Possédant l'atlas de Bruxelles, nous constatons que la carte de la Gueldre donne le nom de Sonsbeck en grands caractères, bien qu'il s'agisse d'une simple bourgade, d'où l'on est amené à conclure que le

géographe a voulu grossir un peu l'importance de son bien natal.

Puisque le nom des Dœtecum, graveurs cartographes fameux du XVI[e] siècle, vient de passer sous notre plume, signalons d'eux un superbe ensemble, un planisphère, envoyé à l'Exposition de Madrid par l'archevêque de Valence. L'inscription portait : *Carta geographica por Juan Bautista Urient, gratada en Amberes en 1592 por Juan Dotecum.*

Il s'agit, pensons-nous, d'une œuvre unique, du moins extrêmement rare, dont voici le titre exact : *Nova et exacta terrarum orbis tabula geographica et hydrographisca Antwerpiæ apud Joannem-Baptistum Vrient.* Puis, dans un beau cartouche dans le goût de Vredeman de Vriendt, la dédicace, en espagnol, à Albert d'Autriche, le neveu de Philippe II, alors cardinal de Tolède, et la date 1592 avec ces mots : *Johannes à Dotecum una cum filio Baptista a Dotecum fecerunt.*

Ce bel ensemble, malheureusement mal conservé, se complète par un encadrement délicieux, dans le goût « à la Mauriaque », dont on se servait pour orner les clavecins de Ruckers. Il n'est point mentionné dans le grand ouvrage de M. Nordenkiöld.

L'intervention des Flamands dans les choses de l'art et de l'industrie se constate presque à chaque pas que l'on fait en Espagne. Si, d'une part, les architectes et les sculpteurs néerlandais concourent à l'édification et à l'embellissement des cathédrales, de l'autre, les orfèvres, les ciseleurs, les fondeurs, les incrusteurs, sont mis en constante réquisition par les monarques espagnols.

La plus belle des pièces d'artillerie exposées à Madrid par le Ministère de la Guerre, portait les mots : *Hans Poppenrieder had mich gossen. Año Dni M.D.XVI.* Ce Poppenruyter, un Malinois, dont probablement Albert Dürer a représenté l'atelier dans sa fameuse estampe,

n'était pas seulement un fondeur habile, il était aussi un homme de grand goût, à en juger par sa pièce. De son vrai nom, il s'appelait Neumerekt. Le lieutenant général Henrard, dans ses *Fondeurs d'artillerie,* le désigna comme au service de l'empereur d'Allemagne de 1490 à 1534 et comme le principal représentant de son art.

Sur un superbe astrolabe, nous relevons l'inscription : *Philippo Rege — Gualterius Arsenius Gemmæ Frisii nepos, Lovanii 1566.*

M. Van Even, le savant archiviste, a fait pour nous de vaines recherches à Louvain, touchant ce neveu de Gemma Frisius, un des plus célèbres astronomes de son temps.

Sur le pied du magnifique lutrin de cuivre du chœur supérieur de l'Escurial, pièce déjà célèbre au XVI[e] siècle, nous cueillons l'adresse d'un Anversois : *Hecho en Anverses por Juan Simons Flandero, año 1571.* Ce Simons fit partie de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, dès l'année 1547, comme sculpteur et fondeur en cuivre. On croit connaître d'autres travaux de sa main.

L'Escurial conserve un vaste ensemble de peintures de toutes les écoles, et sa bibliothèque, qui appartint originairement à Philippe II, est riche en estampes. Personne n'ignore que c'est à l'Escurial que se rencontrent les principales productions de Jérôme Bosch, notamment le *Portement de la Croix,* à juste titre envisagé pour son chef-d'œuvre, et, dans la salle dite des embassadeurs de Philippe II, — cabinet d'une simplicité presque monacale, — ce curieux tableau rond, dit des *Péchés capitaux,* déjà signalé par Van Mander comme une des pages capitales du maître et comme existant à l'Escurial.

Rappeler la *Robe de Joseph apportée à Jacob,* c'est citer une des principales créations de Vélasquez, peinture datant, comme le *Vulcain*, du Prado, de son premier séjour à Rome.

De même qu'à Munich, on néglige la galerie de Schleissheim pour la Pinacothèque, de même, en Espagne, l'Escurial n'est visité que très accessoirement pour ses peintures, dont plusieurs, cependant, restent fort importantes en dépit des splendeurs du Prado. On a pu lire ailleurs la méprise de certains critiques, touchant la *Descente de Croix*, de Roger Vander Weyden. L'Escurial, en somme, contient un millier de peintures, dont plusieurs suffiraient amplement à justifier le voyage, assez court du reste, qui sépare la capitale de l'austère mais grandiose résidence de Philippe II. Il va de soi que les œuvres qu'on y trouve, particulièrement celles qui servent encore à décorer les anciens appartements du roi, sont en parfaite harmonie avec ce très impressionnant milieu.

L'espace nous manque pour les analyser ici ; il y a lieu toutefois de mentionner spécialement une *Madone*, assise dans un paysage, tenant l'enfant Jésus, qu'elle embrasse, ayant comme volets, car il s'agit d'un triptyque, sainte Barbe et un donateur, ensemble fort proche de G. Metsys.

Les travaux d'époques très diverses se confondent à l'Escurial. C'est dans les appartements royaux que se rencontrent les tapisseries de Goya. Pour qui s'intéresse aux tableaux de fleurs, il y en a une respectable série, surtout de Daniel Seghers, le jésuite d'Anvers.

Les attributions sont souvent assez fantaisistes et ne doivent être acceptées que sous réserve, alors surtout qu'il s'agit des écoles du Nord.

Le marquis de Monistrol avait fait figurer à l'Exposition de Madrid un joli portrait de jeune fille blonde, coiffée en tresses, le cou entouré d'une fraise à tuyaux, exposé sous le nom de Holbein. Il s'agissait, beaucoup plus probablement, d'une peinture de Nicolas Lucidel, à proprement parler Neuchâtel, l'auteur très peu étudié d'excellentes effigies, du reste fort rares.

Bien plus étrange encore était l'attribution à Perino del

Vaga d'un dessin de grandes allures, à la plume et au lavis (salle 27, n° 92), offrant en outre le puissant intérêt d'une représentation de courses de taureaux au XVI[e] siècle. Des taureaux lancés dans l'arène y sont livrés à la poursuite de toreros d'occasion, ce qui se passe encore de nos jours. La scène, composée d'un nombre incalculable de figures, est des plus mouvementées. Pour qui connaît le dessin de la Bibliothèque de Bourgogne, le *Pardon des Gantois,* l'auteur de cette œuvre est facile à reconnaître; il s'agit de J.-C. Vermeyen, à qui l'on doit la remarquable tenture de la *Conquête de Tunis,* laquelle aussi figurait à l'Exposition.

Il ne sera point superflu d'attirer l'attention sur quelques estampes de haute importance appartenant à la Bibliothèque Nationale.

Deux pièces surtout, en dépit de leur maladroite exécution, méritent de compter parmi les incunables de la gravure en métal : *La Roue de Fortune* et *La Mort perçant de ses flèches des hommes de toutes conditions, réunis dans la couronne d'un arbre.* Il s'agit évidemment d'un maître du milieu du XV[e] siècle.

Du portrait du marquis de Viana, il en a été question déjà dans la *Gazette.* Le morceau est exceptionnel et jusqu'à ce jour unique.

Il n'en est point de même de l'*Estampe votive en l'honneur de la Vierge,* où figure, avec la signature de François Domenech, la date 1488. Passavant, qui décrit cette pièce, croyait y lire : *S. Franciscus; S. Dominicus;* il se trompait évidemment.

Que la pièce soit espagnole, comme le dit M. Lippmann, dans son récent *Manuel d'Histoire de la Gravure,* nous le croyons également; mais ce que l'auteur paraît n'avoir point su, c'est que les seules épreuves existantes de cette pièce sont tirées du cuivre appartenant au Cabinet de

Bruxelles, y compris l'épreuve de la Bibliothèque de Madrid, provenant de D. Valentin Carderera, à qui elle fut remise par l'auteur même de ces lignes. Elle porte, d'ailleurs, le timbre qui atteste sa provenance.

Deux estampes inédites de Pierre Perret sont à la fois très belles et de haute importance historique. La première représente l'impératrice Doña Maria, fille de Charles-Quint : *Retirada en el convento de las Descalzas reales,* dit l'inscription.

Datée de 1585, elle porte la signature *Petrus Perret Antverpianus,* mention digne d'être recueillie, attendu que la plupart des auteurs font naître Perret à Audenarde. Cean Bermudes s'est longuement occupé de ce maître. Il fut au service de Philippe II et nous a laissé d'admirables planches de l'Escurial exécutées d'après les propres dessins de Herrera, dont, au surplus, il a gravé le portrait que l'on voit exposé encore dans le monastère de Saint-Laurent el Real.

Perret nous a laissé aussi un beau portrait de Lopes de Vega, gravé en 1625, avec la légende : *Simplicius longe, posita miramur*. Sa carrière s'acheva à Madrid en 1637.

On a pu voir aussi à l'Exposition de Madrid un petit portrait de Quevedo : *Don Francisco Quevedo Villegaz,* par Juan de Noort, un autre graveur flamand fixé en Espagne, et dont les œuvres rares sont loin de valoir celles de Perret.

Mentionnons enfin, pour finir, un portrait de première importance, par Jean Wiericx, estampe restée inconnue à Alvin, et peut-être unique : l'effigie d'Arias Montanus, le confesseur de Philippe II, que le roi avait envoyé à Anvers pour y reviser les épreuves de la Bible polyglotte de Plantin.

La petite pièce, très délicatement gravée, mesure en hauteur 150 millimètres, en largeur 100 millimètres envi-

ron. Il y a lieu de la décrire. Le personnage est debout, à mi-corps, la main droite appuyée à une table, la main gauche pendante, tenant un livre. Une écharpe part de l'épaule droite et se dirige à gauche, vers la ceinture. La marge inférieure est blanche. Au bas de la droite, la signature : *Johã. W.*

Acquisition au Musée de Bruxelles d'un grand portrait de famille par Van Dyck [1].

La plus récente acquisition du Musée de Bruxelles exige mieux qu'une simple mention. La Commission, en effet, obéissant au désir louable de représenter au Musée, — l'on pourrait presque dire en Belgique, — sous une forme vraiment distinguée, celui de nos maîtres qui, parmi les Flamands, a donné le plus d'éclat au portrait, Van Dyck, en un mot, a fait choix d'un portrait de famille (et nul n'ignore combien sont rares dans l'œuvre du maître de pareils ensembles) conservé jusqu'à ce jour dans une des plus nobles demeures de la capitale et jalousement convoité, assure-t-on , par les plus puissants amateurs du monde.

Le prestige de si hautes appartenances, le mystère qui, sans rien ajouter au mérite intrinsèque de l'œuvre, n'en contribue pas moins à son attrait, la circonstance aussi qu'il s'agirait d'un personnage ayant laissé sa trace dans l'histoire nationale, le chancelier Christyn, tout cela devait nécessairement environner l'achat nouveau d'un intérêt plus qu'ordinaire, valoir à l'initiative de la Commission l'adhésion sans réserve de quiconque s'intéresse à l'enrichissement bien entendu de nos collections nationales.

Le contingent des pages religieuses de Van Dyck est d'importance assez respectable dans les églises et les Musées du pays. En revanche, nous avons à déplorer en Belgique l'absence presque totale de ce qui constitue l'expression la plus parfaite du talent du maître, les nobles

---

[1] *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1894, pp. 132 et 141.

images qui contribuent si puissamment au relief des grandes galeries d'Europe.

L'Angleterre dans ses châteaux, Gênes dans ses palais conservent un nombre énorme d'effigies de personnages de haut rang, — *illustrious heads,* disent les Anglais, — où persiste la trace du passage du peintre par l'Italie et l'Angleterre, alors que sur le sol natal nulle œuvre de l'espèce ne caractérise plus ses années de présence à Anvers et à Bruxelles.

C'est par les galeries de l'étranger seulement que nous apprenons à connaître les effigies des membres des familles brabançonnes et flamandes demandées à Van Dyck à chacun de ses séjours chez nous.

A Vienne comme à Madrid, à Paris comme à Berlin, à Florence comme à Saint-Pétersbourg, à Amsterdam, à Cassel, à Dresde, à Munich surtout, vous verrez nos hommes de guerre, nos magistrats, les membres de nos familles bourgeoises ou titrées représentés d'une façon magistrale, si bien qu'en réalité, pour apprécier Van Dyck portraitiste, il faut sortir du pays.

C'était donc pour le Musée de Bruxelles une fortune rare, unique même, de pouvoir s'approprier, fût-ce au prix d'un sacrifice considérable, une page signalée par la rumeur publique comme de valeur à pouvoir soutenir toutes les comparaisons, la dernière qui restât au pays et que, dès le siècle passé, un écrivain local, Mensaert, dans son *Peintre amateur et curieux*, signalait comme une perle.

Pour étrange que cela paraisse, ceux qui s'attendaient à voir enfin Van Dyck représenté comme il méritait de l'être dans notre Galerie Nationale, ont eu un mécompte.

Le précepte qui veut qu'à défaut de grives, on se contente de merles, est excellent partout ailleurs; quand il s'agit d'art, c'est le plus haut possible qu'il faut viser, et, franchement, l'on se dit que ce n'était pas la peine de se mettre en dépense pour ne nous donner que l'espoir.

Que le tableau soit dénué de mérite, je ne l'ai pas dit. Ce que nul ne contestera, ni n'a d'ailleurs contesté, c'est qu'il n'est qu'un reflet très pâle de tout ce qui, devant la postérité, a fait l'universel renom du grand portraitiste. Le dessin est malhabile, le modelé pénible très souvent imparfait, la gamme des colorations sans charme, les accessoires, les ajustements sont d'une imperfection contrariante pour qui s'est habitué à les admirer sous le pinceau de Van Dyck. Bref, absence de séduction.

Parler de l'aristocratique élégance des mains du portaitiste flamand, de leur délicatesse surtout, quand il s'agit des mains d'enfants, c'est un simple lieu commun. Or il se trouve que dans la nouvelle toile du Musée de Bruxelles, ces petites mains d'enfants sont précisément la plus mal venue de l'œuvre.

Une dame assise au centre du tableau, tenant couché sur ses genoux le plus joli des cinq enfants qui l'environnent, est de meilleure qualité, rien de plus. L'attitude est simple, discrète et distinguée. La tête, à défaut de noblesse, car le type est franchement laid, a de l'expression assez de vie. Les mains, sans avoir le caractère ni la délicatesse habituelle chez Van Dyck, sont d'un dessin élégant. L'enfant couché, dont la tête se renverse, est charmant d'attitude. Il y a, en plus, un autre bambin, un petit blond à la jupe traînante, armé d'un tambour qui, sans beaucoup de relief, n'est pas pour cela sans valeur, abstraction faite des mains, qui sont tout à fait mauvaises.

L'homme, enfin, le père de famille, assis tout à l'extrémité gauche de la toile, derrière le siège de sa femme, jouant du théarbe, a de l'abandon, assez de désinvolture, et pour le type, l'attitude et le noir des ajustements, fait songer aux conceptions ordinaires de Van Dyck.

Tout cela n'empêche que, pris dans son ensemble, ce morceau, sans éclat, ne s'impose pas du tout comme justifiant son attribution.

On nous a expliqué cela. On nous a dit que Van Dyck ne faisait encore, au moment où il créait cette œuvre, que débuter dans le genre qu'il devait illustrer plus tard. Outre qu'il n'avait pas encore acquis les qualités qui ne tarderaient pas à faire son renom, il subissait des influences d'école qui paralysaient l'expression de sa personnalité.

Certaines parties du tableau, en effet, les mains de la femme, par exemple, et l'enfant couché qu'elle enserre, rappellent bien plutôt le style de Rubens que celui de son élève.

Il faut remarquer que le Van Dyck d'avant l'Angleterre et l'Italie, n'est pas un inconnu pour qui s'occupe d'histoire de l'art. La galerie de Dresde ne possède-t-elle pas de lui des portraits qu'il peignit à l'âge de 17 ans? Il ne devait guère avoir davantage quand il se représentait dans les portraits de Londres et de Munich, où il n'a pas encore de barbe au menton.

Au surplus, à Bruxelles même, nous avons de lui un portrait qu'il peignit à l'âge de 20 ans, celui d'un homme roux, très probablement *François Snyders*, son condisciple et son ami, acquis en 1878 pour un Rubens et que M. Rooses restitue d'une manière péremptoire à Van Dyck. Or ce portrait est daté de 1619 : dire qu'il fut payé 40,000 francs et rangé au contingent de Rubens, suffit à établir qu'il se distingue par tout un ensemble de qualités qui s'élèvent fort au-dessus du portrait de famille d'acquisition récente et qu'on lui attribue.

A remarquer du reste que, sur sept tableaux portés au contingent de Van Dyck au Musée de Bruxelles, six sont des œuvres de jeunesse. Ils nous renseignent suffisamment sur la valeur du peintre avant son départ pour l'Italie, alors que déjà, qu'on s'en souvienne, il avait passé un certain temps à la Cour de Jacques I[er] d'Angleterre, ce qui revient à dire qu'il n'était nullement inexpérimenté.

Inutile, d'ailleurs, d'insister là-dessus, puisque déjà,

dans la presse quotidienne, on a fait la remarque que, l'homme au théarbe et l'enfant au tambour omis, la composition du Musée de Bruxelles répète le groupe central du portrait bien connu de la *famille Gerbier* au château de Windsor. Cette composition, plus développée d'abord, attribuée à Rubens, ensuite à Van Dyck copiant son maître, avec adjonction postérieure, observe M. Guiffrey, des quatre enfants dont s'accrut la famille du peintre diplomate, a été depuis retranchée à l'un et l'autre maître par les juges les plus autorisés, M. Bode en tête.

Il est positif que, dans ce tableau de la famille Gerbier, le groupe de la femme, tenant couché sur ses genoux son plus jeune enfant, des deux fillettes et du garçon debout près d'elle, est de composition identique à celui de la femme et des quatre enfants au Musée de Bruxelles.

M. Guiffrey, dans son grand ouvrage sur Van Dyck, s'occupe assez longuement de cette peinture de Windsor. Il en fait ressortir le caractère disparate et, de plus, observe combien peu il est dans les habitudes de Van Dyck de grouper un portrait de famille. Quand plusieurs personnages sont rassemblés dans une même toile, il ne s'occupe pas d'en motiver le rapprochement et précisément c'est ce qu'amène l'auteur à envisager Rubens comme ayant, plutôt que Van Dyck, composé le tableau de Windsor.

M. Guiffrey connaissait-il l'existence d'un tableau de Rubens de composition identique? Je l'ignore.

Cette existence nous est révélée par John Smith et par M. Rooses, qui, tous deux, renvoient à un portrait de famille existant en Angleterre et d'ailleurs assez méritant pour avoir fait l'objet d'une estampe par *Mac Ardell*, dont le second de ces auteurs joint à son texte le fac-similé.

La pièce en question, décrite par Schneevoogt sous le n° 122, est donnée comme représentant la femme et les enfants de Rubens. On vendit plus tard la peinture sous le

titre : *La Maîtresse de Buckingham et ses enfants*, chose insoutenable, puisque le tableau de Windsor porte, sur un vase, à la droite de la peinture, les *armoiries de Gerbier*.

Pour ce qui concerne la nouvelle toile de Bruxelles, on peut dire qu'elle est, sinon la copie, du moins l'adaptation de la peinture conservée en Angleterre, et que M. Rooses suppose avoir été créée pendant le séjour de Rubens dans ce pays, bien qu'elle ait pu l'être pendant la présence de Gerbier en Belgique au cours de 1631.

Dans l'œuvre du Musée, la dame, de blonde qu'elle était, est devenue brune; de belle, franchement l'opposé. Les filles, malheureusement, promettent de lui ressembler fort.

L'unique différence qu'il y ait à signaler entre le groupe de Bruxelles et celui de Rubens est l'agrandissement de l'espace compris entre la mère et l'aînée des fillettes, avec l'introduction, dans l'intervalle, d'un clavecin dont elle semble toucher.

Et comme l'auteur de l'ensemble de Bruxelles n'est positivement celui d'aucune des deux créations connues comme existant en Angleterre, le fait de la concordance est des plus bizarres.

On l'explique en disant que Rubens n'est pour rien dans le prototype; que Van Dyck ayant à ses débuts, groupé la *famille Christyn*. Comme nous le voyons ici, rien ne l'empêchait de répéter plus tard le même groupe pour la famille Gerbier. Il faudrait pour que cela fût, que les caractéristiques de l'œuvre vinssent à l'appui de semblable présomption.

Le nom de Gerbier étant mêlé à l'affaire, comment ne pas se souvenir involontairement de sa fameuse déconvenue le jour, où, ayant voulu faire hommage à Charles Ier d'un prétendu chef-d'œuvre de Van Dyck, le peintre vint lui-même désavouer la production.

Seulement Van Dyck n'est plus là pour nous éclairer dans le cas actuel.

En somme, la Commission de Bruxelles n'a pas eu la main plus heureuse que sa consœur d'Anvers, le jour où celle-ci — il y a quelques années de cela — prétendant enrichir la galerie d'un nouveau Van Dyck, exposa sous le nom de celui-ci un portrait d'ecclésiastique immédiatement contesté par les juges les plus expérimentés.

Un mot, pour finir, de la famille représentée. Du *chancelier Christyn*, il ne peut en être question, ce jurisconsulte n'ayant vu le jour qu'en 1622. L'homme représenté peut être un Christyn. Il existe, en effet, une gravure de Jean Morin, d'après Van Dyck, selon l'inscription et sur l'épreuve de laquelle, au Cabinet des Estampes de Paris, une main contemporaine a tracé les mots : « Christyn, banquier d'Anvers ». Sur l'épreuve de Bruxelles, une inscription, également contemporaine, dit : « Christyn, de Bruxelles ».

Les traits de l'homme représenté offrent certainement de l'analogie avec ceux du personnage de l'ensemble, entré récemment au Musée de Bruxelles. Celui-ci n'en devient malheureusement pas d'une supériorité plus haute.

Il appartient à la Commission de prendre tôt, s'il se peut, tard s'il le faut, une revanche que le public est en droit de réclamer d'elle. Un portraitiste du rang de Van Dyck ne doit être représenté dans les Musées nationaux que par des œuvres indiscutables, faites pour justifier un renom consacré par les siècles, dignes surtout de servir d'exemple à la postérité, de guider la jeune génération artistique. Je n'hésite pas à affirmer que la toile nouvellement acquise ne répond pas à ces légitimes exigences.

La vente Leys. — Ses tableaux anciens : Breughel, etc.
La Maison Hanséatique d'Anvers.
Le neveu de Leys : Henri De Braeckeleer.
David lègue au Musée de Bruxelles un tableau.
Lettres de Rubens (1)

Les derniers jours de 1893 ont vu s'accomplir un événement destiné à laisser sa trace dans l'histoire de l'art belge : la vente des œuvres composant l'*atelier de Leys à Anvers*.

Les liquidations de cette espèce n'ont rien d'insolite, mais il est rare qu'elles suivent à si longue échéance la disparition de ceux dont, brusquement, elles viennent ainsi éveiller le souvenir, et pénibles toujours, le sont bien davantage lorsqu'elles admettent à pénétrer le regard déjà quelque peu sceptique d'une génération nouvelle dans la mystérieuse retraite où ont été élaborées les œuvres que la foule n'a connues et jugées que venues à terme et dans une communauté de vues et de situation appartenant au temps où elles furent livrées à son appréciation.

Leys, depuis un quart de siècle, repose dans la tombe. Sa mémoire, vivace toujours au cœur de ses contemporains, s'environne pour la jeune génération d'une atmosphère de légende, du prestige de tous les triomphes. Sa statue se dresse sur l'un des boulevards d'Anvers, une des principales rues de la cité porte son nom ; une couronne d'or, offerte par ses concitoyens, fut solennellement posée sur son front, aux acclamations de la foule, et cette couronne, la voici livrée aux attouchements du premier venu, soupesée par quelque spéculateur. Et les échos de la demeure

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. II, 1894.

que le maître avait faite en quelque sorte à sa taille, qu'il avait ornée de sa main, où, dans la méditation, s'étaient écoulées tant d'années de sa vie laborieuse, résonnent au pas des indifférents, retentissent de l'écho des prisées jetant en pâture à la critique l'inviolable secret de l'œuvre du maître, les précoces essais d'une vocation qui s'éveille et les éléments toujours si disparates, qui concourent à l'expression entière d'une pensée! Pourtant, c'est ce qu'on a vu, et plus encore, car on avait jeté sur table jusqu'à la palette et aux pinceaux du maître, retirés au milieu des protestations indignées de quelques-uns de ses anciens amis.

Leys ne fut pas, de prime-saut, le maître que l'on admire dans les fresques de l'Hôtel de ville d'Anvers, des *Trentaines de Berthal de Hase,* du Musée de Bruxelles, du *Nouvel An en Flandre.* Quantité d'autres œuvres avaient déjà donné un relief à son nom à l'heure où apparurent ces pages fameuses. Il me suffira de citer le *Bourgmestre Six chez Rembrandt*, supérieurement traduit en lithographie par *Mouilleron.*

Mais bien que l'artiste ait, en des manières successives, fourni la preuve de son esprit curieux des choses d'autrefois avant de s'identifier merveilleusement avec le XVIe siècle, ce que sa vente a procuré l'occasion de connaître a donné quelque mécompte à ceux qui étaient venus avec l'espoir de trouver dans l'intimité des études une personnalité égale, sinon supérieure à celle des travaux accomplis.

Leys était tout, hormis un virtuose du pinceau, et précisément à rebours d'un bon nombre de ses confrères, donnait à ses œuvres parachevées la plus haute puissance de réalisation dont il fût capable. En réalité, ses peintures valaient par l'expression, conséquence normale d'une donnée, par le caractère général qui en dictait le choix. A ce compte, on s'explique assez que les portefeuilles du maître fussent

pauvres en études proprement dites, que surtout ces études eussent une valeur plutôt subjective. Façades du vieil Anvers, intérieurs sans personnages, éléments pittoresques que l'artiste adaptait ensuite aux compositions dont plusieurs devinrent célèbres.

Aussi était-il visible qu'au moment où, sous le pinceau du maître, naissaient ces études, elles avaient leur destination précise et étaient conçues en conséquence. Henri De Braeckeleer, le neveu de Leys et son élève, en qui s'était révélé de bonne heure un tempérament extraordinairement proche de celui de son maître, eut plus d'une fois pour mission d'aller recueillir pour lui le cadre de quelqu'une des scènes attachantes qu'il avait rêvées et s'en tira merveilleusement. C'est ainsi qu'une vue magistrale de la chambre de Luther, à Wittemberg, a trouvé acquéreur à la somme relativement considérable de 6,000 francs. (On a lu, dans la *Chronique des Arts* du 30 décembre 1893, le prix d'adjudication des principales œuvres.)

Où, par exemple, la vente a révélé à la foule un Leys connu seulement de quelques intimes, c'est dans divers portraits, celui du maître d'abord, ceux des membres de sa famille ensuite. L'intérêt d'histoire y primait décidément tout autre. L'effigie de Leys, en buste et de grandeur naturelle, avec cette inscription : *Mon portrait à 51 ans,* avait sa place marquée dans toutes les galeries qui se sont donné pour tâche de recueillir les portraits des grands artistes par eux-mêmes. Le Musée d'Anvers, auquel en somme il revenait de plein droit, n'est parvenu à se le faire adjuger qu'au prix de 25,000 francs. Le pendant, le portrait de la femme du peintre, n'a atteint que 600 francs! Mais, je le répète, en dehors de leur haute valeur documentaire, ces images n'étaient pas des œuvres d'avant-plan. Au moment où elles voyaient le jour, du reste, le portrait n'était pas, comme il l'a été depuis, tenu pour le résumé, la plus haute expression des connaissances techniques d'un

peintre et, sous le pinceau de Leys, il n'y avait là qu'une interprétation dont le grand caractère ne rachète pas à nos yeux l'absence de saveur et de vie.

Mais le point culminant de l'intérêt de la vente Leys était la fresque fameuse dont l'artiste décora sa salle à manger, à la hauteur des frises. Avec ses personnages un peu moins grands que nature, par sa conception, comme par son exécution, c'était l'œuvre capitale de son pinceau. Certaines parties de cette fresque ont été magistralement gravées par Bracquemond. Les lecteurs de la *Gazette* en connaissent de longue date le motif.

On y trouve une sorte de résumé de la vie anversoise, à ce moment du XVI[e] siècle qui marque dans l'histoire l'apogée de la splendeur de la cité. Par une belle après-midi d'hiver, les promeneurs aux pittoresques costumes sillonnent les rues et les remparts du vieil Anvers, dont la glace des fossés, connue dans une composition célèbre du vieux Breughel, porte la foule des patineurs. Le cortège vient aboutir à l'opulente demeure où les maîtres, entourés de leurs enfants, — Leys, ici, s'était représenté au milieu de sa famille, — accueillent les invités qui, bientôt, prendront place au somptueux festin dont les apprêts se déroulent sous nos yeux. Aussi la haute cheminée de la pièce porte-t-elle à bon droit le mot de bon accueil, *Welkom*, le *Salve* de la maison antique.

Le malheur a voulu que, dans cette cheminée monumentale, le peintre fit placer un poêle de cuivre, non moins monumental, dont les émanations combinées avec celles du luminaire, fort proche, ont lentement, en raison de l'éclat de son œuvre, nui, au point de rendre certaines parties tout à fait méconnaissables.

Si l'opération de transporter sur toile une peinture murale, pour délicate qu'elle soit, n'est pas de réalisation impossible, encore faut-il que ses risques soient en raison du but à atteindre. Certaines parties de la fresque de Leys

justifieraient absolument la tentative. Toute la partie opposée à la cheminée, la plus belle, en réalité, a conservé presque intégralement son éclat; la partie opposée, en revanche, peut être envisagée comme perdue.

Or, les frais d'achat devant se majorer de ceux de l'enlèvement de la fresque, évalués à 6,500 francs, de la remise en état de la parois, portée à 2,000 francs, les amateurs se sont tenus sur la réserve. On l'a retirée de la vente à 5,000 francs.

Cette matière a des surprises. On a vu adjuger à des prix infimes les eaux-fortes de Leys, dont la Bibliothèque royale et le Musée Plantin se sont partagés les principales épreuves. Leys a pu n'être pas un aquafortiste de premier ordre; ses planches n'en offrent pas moins un intérêt considérable et méritent la plus sérieuse attention des iconophiles. Je serais fort surpris si les grands cabinet des estampes de l'Europe en avaient la série entière. (La *Gazette* a publié deux de ces eaux-fortes en 1866 et 1867.)

Archéologue comme il l'était, Leys avait nécessairement la passion des tableaux anciens. On a vu à sa vente des copies de Teniers et de Wouwermans par lui-même, qui étaient de véritables chefs-d'œuvre. Parmi les toiles qu'il avait réunies, une part considérable avait été faite à Breughel, dont certes nul n'avait mieux apprécié la valeur à une époque où le nom du grand peintre était encore arbitrairement appliqué à des créations indignes de ce que je puis bien appeler son génie. Le catalogue de la vente renfermait, sous le nom de Pierre Breughel, sans distinguer entre le père et le fils, une série de peintures dont plusieurs, en effet de ce dernier, portaient avec sa signature, les dates de 1610, 1621 et 1626. Mais Breughel d'Enfer, habile peintre, est, à côté de Breughel le vieux, un maître de rang secondaire ayant presque réduit en formules les géniales conceptions paternelles. Noter que Pierre le jeune a repris plus d'une fois des thèmes illustrés

par son père et il s'est fait aussi le copiste fréquent des œuvres de son illustre auteur. Je l'ai dit ici même, il a égaré pas mal de connaisseurs sur la vraie caractéristique du vieux Breughel. J'incline assez, pour ma part, à voir le pinceau de Breughel le jeune dans les *Aveugles* que le Louvre s'est fait adjuger à la vente Leys. Le catalogue de la vente disait, et l'on a répété ailleurs, que cette version l'emporte sur le merveilleux ensemble du Musée de Naples. Je doute qu'il se trouve beaucoup d'artistes de cet avis. Le tableau de Naples, outre qu'il est de proportions notablement supérieures à celui de la vente Leys, est aussi, par l'expression, comme par l'exécution elle-même, d'une supériorité qui légitime sa haute et universelle renommée. Il est peint à la détrempe, c'est vrai, et le Musée de Naples possède une seconde création non moins authentique du même maître exécutée par des procédés analogues — mais l'histoire nous apprend que, fréquemment, Breughel y eut recours et y trouva comme d'autres, matières à de véritables chefs-d'œuvre. Le tableau de Naples, au surplus, porte une magnifique signature suivie de la date 1568, la même qui figure sur l'exquise petite peinture donnée au Louvre par M. Paul Mantz et que la *Gazette* a également reproduite en gravure ([1]). Or, cette date de 1568 est très importante. Breughel est mort l'année d'après, et, pour ma part, je ne saurais me rallier à cette thèse que sa magistrale peinture de Naples ne serait qu'une œuvre préparatoire à celle que vient d'acquérir le Louvre, répétition qui d'ailleurs n'est pas unique, attendu qu'on en rencontre une autre de qualité au moins égale au Musée de Parme. Le Musée de Bruxelles a été, il est vrai, le principal compétiteur du Louvre; mais je ne vois dans cette circonstance aucun argument fait pour modifier mes vues.

([1]) Voir la *Gazette*, 3e période, t. III, p. 374, et t. IV, p. 370, les eaux-fortes de MM. E.-J Sulpis et L. Muller.

Le catalogue de la vente Leys donnait à Jérôme Bosch une *Fête des fous* qui n'avait rien de commun avec le grand précurseur de Breughel. C'était une peinture du XVI[e] siècle et vraisemblablement de *Pierre Huys*, dont le Prado et M. Paul Mantz possèdent d'excellents échantillons.

Coïncidence bizarre, au moment où se dispersaient sous le marteau du commissaire priseur les derniers souvenirs de Leys, s'anéantissait, dans une gigantesque flambée, le plus imposant des édifices de la grande époque ressuscitée par son pinceau : la *Maison hanséatique*, ce parallélogramme immense dont l'austère silhouette, frappante par son analogie de style avec l'Escurial, se dressait hier encore entre les deux bassins d'Anvers creusés par Napoléon.

La Maison hanséatique attestait, par ses vastes proportions, la splendeur du passé d'Anvers. Maintenue plutôt par respect que par nécessité, elle était contemporaine de la Bourse et de l'Hôtel de ville, et, comme ce dernier, avait eu pour architecte le fameux *Corneille Floris*.

Quand Anvers hérita de la splendeur de Bruges, les négociants de la Hanse teutonique transférèrent leurs comptoirs sur les rives de l'Escaut et occupèrent d'abord un local de style gothique, toujours existant, au Marché-aux-Blés. Plus tard, en 1568, les villes hanséatiques se firent ériger à frais communs la prodigieuse construction dont les ruines fumantes sont tout ce qui subsiste. Il y avait là, dit-on, plusieurs centaines de chambres, et l'édifice coûta si cher que certaines villes refusèrent d'acquitter leur part de la dépense.

Les troubles religieux de la fin du XVI[e] siècle amenèrent l'exode des *Hanséates*, presque tous protestants, mais l'ancien palais resta jusqu'en ce siècle la propriété des villes libres, et ne fut cédé à l'État belge qu'il y a une trentaine d'années.

Bien qu'il ne manque pas de gens pour dire que la vieille construction était, par elle-même, une entrave à la jonction des deux bassins dont elle traçait la limite, il est certain que sa grande masse donnait le prestige du lointain passé à ce mouvant tableau maritime dont, au cours des siècles, elle vit tour à tour la splendeur, le déclin et la renaissance.

Il ne reste plus maintenant d'Anvers primitif, en dehors du Steen, d'ailleurs modernisé, que l'antique boucherie, datant du XV[e] siècle, que vit Albert Dürer, et dont Leys tira un si heureux parti dans diverses de ses créations.

Le Musée de Bruxelles est entré en possession depuis peu des peintures que lui a léguées le neveu du *grand peintre David* dont la capitale a gardé la dépouille. Du *Marat*, je n'ai rien à dire que les lecteurs de la *Gazette* ne sachent. Quant au *Mars désarmé par Vénus*, que certains Bruxellois se souviennent d'avoir vu exposé au profit des pauvres à l'époque de son achèvement, c'est la dernière page exécutée, sinon conçue par le grand maître durant ses années d'exil. David avait alors 70 ans, et toute réserve faite sur la tendance, on doit dire que le morceau traduit une rare vigueur de tempérament. Rien n'accuse le déclin de l'âge. On en célébra à l'envi l'éclat de couleur, et la critique du temps ne manqua pas de dire que, sous l'influence des Flamands, David enrichissait sa palette de tonalités qui, jusqu'alors, lui avaient été étrangères. Aujourd'hui la chose fait sourire, ce qui n'empêche que la vaste toile a conservé une fraîcheur et un éclat qui dénotent pour le moins une rare excellence de méthode dans l'application des couleurs.

J'ai entendu railler cet effort suprême de la vie de l'homme qui fut assurément le plus encensé des peintres de l'Europe et ceux-là même qui l'admirèrent le plus dans leur jeunesse, n'avaient pas un mot à sa louange.

C'est chose profondément injuste, car la Belgique, non moins que la France, et je dirais presque davantage, avait

fait de David son dieu, et même, à l'heure qu'il est, une bonne partie de notre enseignement artistique se fonde encore sur les principes qu'il a posés. L'exhibition de l'immense peinture dont vient de s'enrichir la galerie de Bruxelles, aura pour conséquence de montrer la bizarre contradiction de ces principes avec le tempérament de la race flamande dont il fut si longtemps de mode de méconnaître les droits.

Je ne quitterai pas le chapitre du Musée de Bruxelles sans signaler la publication du premier fascicule d'un ensemble de reproductions phototypiques des principales œuvres de la galerie, sur le modèle du petit volume publié à Londres pour la Galerie Nationale. Le second et dernier fascicule est sous presse. Il sera suivi d'un ensemble analogue consacré au Musée d'Anvers.

Il importerait qu'une si excellente initiative fût complétée par la reproduction intégrale des galeries. Il n'y a point dans les Musées d'œuvre inutile, et telle création qui peut ne pas nous intéresser aujourd'hui, revêtira au contraire à nos yeux une importance capitale demain. Étant donnée l'extrême facilité de la reproduction des peintures par la photographie, il devrait être admis, une fois pour toutes, que pas une œuvre ne prendrait place dans nos Musées sans avoir été au préalable photographiée, et rien ne serait plus facile que d'écourter les descriptions des catalogues pour les remplacer par des phototypies de très petit format. La chose existe pour divers Musées, mais il importerait que la mesure se généralisât, non pas seulement pour les livrets, mais pour les œuvres appelées à y prendre place.

La Bibliothèque royale, par une circonstance vraiment curieuse, s'est trouvée mise en possession d'*une série de lettres de Rubens*, d'un intérêt extrême pour l'histoire de l'illustre peintre dans ses relations avec les graveurs.

Au mois de décembre se faisait à Gand la vente d'un

ensemble d'études et d'estampes, provenant de la succession d'un artiste très oublié, M. *Isidore Van Imschoot*, décédé il y a plus de trente ans. On ne se serait pas attendu, assurément, à rencontrer parmi des objets de si secondaire importance, un lot de lettres de Rubens, annoncées comme écrites en espagnol et qui, vérification faite, se trouvèrent contenir la solution d'un certain nombre de problèmes dont les iconophiles s'étaient grandement préoccupés.

Écrites en italien, et tout le monde sait que Rubens se servit presque exclusivement de cette langue dans sa correspondance, les lettres dont il sagit sont datées d'Anvers de 1619 à 1622, et adressées à *Pierre Van Veen*, pensionnaire de la ville de La Haye, le frère du peintre Otto Vœnius, lé maître de Rubens. Le point de départ de la correspondance est l'obtention, en Hollande, d'un privilège destiné à garantir le célèbre artiste contre l'entreprise de contrefacteurs des estampes dont il se donnait un mal extrême pour assurer la réussite.

Un privilège analogue fut accordé à Rubens par le roi de France et, naturellement, par les archiducs Albert et Isabelle.

Bien que de fort bonne heure le peintre anversois eût fait paraître des reproductions de ses tableaux et que même un graveur français, *Michel Lasne*, ait été parmi les premiers interprètes de ses œuvres, la gravure ne prit une importance réelle, sous sa direction, qu'à dater du jour où il fut à même de s'assurer les services de *Vorsterman*.

Les quatre lettres que vient d'acquérir la Bibliothèque royale sont d'un vif intérêt pour cette période d'association de deux artistes bien faits pour la collaboration dont il s'agit. Rubens assure que les estampes s'exécutent *sous ses yeux* par un jeune homme travaillant avec une réelle conscience et dont il semble préférable de diriger le burin que de laisser la bride sur le cou à des maîtres de réputation procédant à leur guise, allusion assez transparente à

Pierre Soutman, graveur brillant mais quelque peu fantaisiste, qui lui avait fourni récemment de fort belles reproductions de ses grandes *Chasses*.

J'ai eu l'occasion de raconter ailleurs le peu de succès initial des premières démarches de Rubens en Hollande, pour l'obtention de ses privilèges. On invoqua contre le grand peintre sa qualité d'étranger, et il fallut l'intervention de l'ambassadeur d'Angleterre à La Haye, sir Dudley Carleton, pour vaincre la résistance des États. En Hollande, on n'ignorait pas l'intervention du peintre des archiducs pour amener les Provinces-Unies à rentrer sous la domination espagnole, et l'on ne fut peut-être pas fâché de trouver une occasion de lui tenir rigueur.

Rubens, au surplus, s'y prenait assez irrégulièrement, car au moment même où il sollicitait des privilèges, ses estampes n'étaient pas achevées et il ne tenait pas à les produire hâtivement. Aussi se bornait-il à fournir à Van Veen une liste des pièces qu'il se proposait de publier. Ces pièces, au nombre de dix-huit, ne furent pas toutes gravées par Vorsterman, et même bien des années s'écoulèrent avant que d'autres graveurs fussent en état de les entreprendre. Ces maîtres furent plus tard *Pontius*, *Witdock* et *Marinus*, tous élèves de Vorsterman.

Parmi les sujets mentionnés figure la *Fable de Héro et Léandre*, tableau dont Rembrandt fit l'acquisition du vivant même de Rubens. On n'en connaît actuellement que des copies, entre autres au Musée de Dresde, et M. Rooses a vainement cherché l'original au cours de l'élaboration de son grand ouvrage sur l'œuvre de Rubens. Il ne semble pas que la gravure ait jamais vu le jour.

Vorsterman ne resta pas longtemps le collaborateur de Rubens. Une brouille survint et l'on n'ignore pas que le graveur prit vis-à-vis de son illustre patron une attitude des plus agressives. Dans une lettre des plus intéressantes appartenant aux Archives d'Anvers et adressée également

à Pierre Van Veen, Rubens parle de la folie de son graveur. Il ne semble pas cependant que Vorsterman ait été à proprement parler un aliéné. C'était plutôt un exalté, car on le voit, au moment de sa rupture avec Rubens, aborder des travaux d'après d'autres artistes.

Rubens, après avoir obtenu ses privilèges en Hollande, adresse ses estampes à Van Veen et parle encore de ses démêlés avec son graveur. « On ne peut, dit-il, s'entendre avec lui; il a des prétentions impossibles et soutient que c'est avant tout son mérite qui fait la valeur de mes estampes. » Pour faire justice de pareille prétention, Rubens ajoute que les dessins d'après lesquels a travaillé Vorsterman sont de beaucoup supérieurs à ses estampes.

De là résulte que ces dessins, actuellement exposés au Louvre, ne sont ni de Rubens lui-même ni de son graveur. Je n'ai, pour ma part, aucun doute qu'ils ne soient de Van Dyck, lequel, nous le savons par Mariette et d'autres auteurs, fut chargé par son maître, au début de leurs relations, de reproduire en dessins plusieurs tableaux pour l'usage des graveurs.

On voit qu'en somme, rapprochée de ce que l'on savait des relations de Rubens avec les graveurs, la correspondance nouvelle qui vient d'être mise au jour acquiert une très haute valeur. Il n'a pas été possible de savoir, jusqu'ici, par quelle voie M. Van Imschoot était entré en possession de ce précieux ensemble, non plus à quel moment en a été détachée la précieuse lettre acquise en 1877 par les Archives d'Anvers.

L'Académie royale de Belgique a reçu communication, dans sa dernière séance, des pièces dont il s'agit et dont, au surplus, j'ai fait l'objet d'un complément à mon volume de Lucas Vorsterman, lequel précisément venait de sortir de presse au moment de la trouvaille.

Une décision ministérielle vient de mettre fin à l'existence du *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie*,

organe officiel de la Comission des monuments historiques et dans lequel s'était concentré, depuis trente ans, le fruit des recherches de beaucoup d'archéologues étrangers à la Commission. Cette collection restera, je pense, une source très précieuse d'informations dans l'avenir, et l'on peut sincèrement regretter sa disparition.

Il serait vivement à souhaiter que, sous la direction d'un comité d'hommes compétents, l'important organe dont il s'agit pût poursuivre une carrière illustrée de très remarquables travaux.

L'Exposition d'art ancien à Utrecht [1].

Bien que très homogène en son principe, l'art hollandais accuse tout un ensemble d'influences dont il y a lieu de tenir compte dans l'étude de ses principaux centres. Les mots d'école d'Amsterdam ou de Harlem ont leur signification, autant que ceux d'école de Bologne, de Venise ou de Florence, signification à laquelle ne se trompent point les initiés.

Utrecht, où s'est close en octobre l'Exposition d'anciennes peintures, destinées surtout à mettre sous les yeux du public les productions d'artistes nés ou ayant vécu à l'ombre de ses clochers, a eu, pour sa part, une école très spéciale, très typique, dont les représentants, à la suite peut-être de Jean Scorel, qui y passa de longues années et y finit ses jours, suivirent avec plus de constance que leurs confrères des autres villes les sentiers de l'art italien.

A côté de pages religieuses et allégoriques des *Blocklandt,* des *Bloemaert,* des *Honthorst,* des *Babueren,* où se traduit l'influence de l'école de Bologne, à ce point que les organisateurs de l'Exposition ont cru pouvoir admettre à y figurer une œuvre de *Michel-Ange de Caravage,* apparaissent des portraitistes tels que *Moro, Mirevelt, Moreelse, Janson van Cuelen,* dont la précision rivalise avec celle d'un *Bronzino* ou d'un *Morone*. Et chose plus curieuse, si l'on passe en revue les représentants du genre familier, l'on constate bientôt que ceux-là mêmes répugnent à franchir les confins du naturalisme. *Poelemburg, Saftleven, Stoop, Verschuering, N. Kunpfer,* le maître de *Jean Steen, B. Breenberg, Bronckorst, de Heusch,* les

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1895, vol. 13, p. 47.

frères *Both* sont des italianisants. *Weenix* et les *Hondecoeter* eux-mêmes sont classiques autant qu'un peintre de leur genre peut l'être.

Ce n'est pas précisément sur ces bases que s'est édifiée la grandeur de l'école dont Rembrandt donne la plus haute mesure : aussi l'Exposition d'Utrecht, réunion des maîtres locaux, était-elle faite pour intéresser l'artiste à un moindre degré que le curieux, appréciateur sans doute d'un succulent morceau de peinture, mais très friant aussi d'inconnus, de dates et de noms, faits pour enrichir son carnet. A ce titre, l'Exposition d'Utrecht allait devenir un champ d'informations de valeur rare. Chose du reste naturelle, si l'on considère qu'en sa faveur s'étaient alliées les forces de l'activité des plus éprouvés connaisseurs de l'art néerlandais, ouverts les plus riches cabinets du pays et de l'étranger. Elle était à ce point complète qu'on y rencontrait jusqu'aux productions de maîtres dont l'œuvre, pour le moment, se réduit à un échantillon unique, venu tout exprès de l'autre bout de l'Europe. Et si nous ajoutons que les salles étaient contiguës à celles du Musée, avec sa précieuse réunion des portraits de pèlerins de la Terre sainte, de *Scorel* et de *Moro*, il est évident que jamais occasion plus propice ne s'offrit d'apprendre à juger dans son ensemble l'école qu'il s'agissait de représenter.

A ce substantiel assemblage venait alors se joindre un contingent tout à fait remarquable de productions d'intérêt plus général, recrutées dans les collections particulières et dont l'étude aura aidé, pour sa part, à la solution de quantité de problèmes qui se posent devant le critique, d'autant qu'Utrecht a été le rendez-vous de quelques-uns des plus éprouvés d'entre eux.

Le soin tout particulier apporté par les organisateurs de l'Exposition à la rendre complète se montre dans un catalogue dont l'honneur revient plus spécialement à MM. E.-W. Moes, C. Hofstede de Groot, Dr Hofs,

H.-N.-J. Van Eelde, le baron de Vredenburg, Hooft, Graefland, le professeur Six, Lindsen et Kruyff. Ce dernier n'a pas hésité à vulgariser une foule de notes, encore inédites, sur les maîtres d'Utrecht. Ce catalogue sera donc toujours un document précieux à consulter.

Notre aperçu sera nécessairement superficiel et peut d'autant mieux l'être que, au milieu de la masse des productions rassemblées dans le local de la Société des sciences et des arts, beaucoup représentaient l'école d'Utrecht sous une face médiocrement avantageuse. Pas une des créations attribuées à Scorel et à Moro n'appartenait aux bonnes choses de ces peintres, et le portrait d'homme intéressant à cause de la signature *Jacobus Claessens Trajectinus,* prêté par le Musée de Stockholm, reste d'origine indécise, *Trajectum* pouvant être ici tout aussi bien Maestricht qu'Utrecht. Pour peu aussi qu'on se souvienne de la glorieuse pléiade de portraitistes du XVIe siècle, c'est un peintre de rang secondaire.

Le contingent médiocrement riche des primitifs a pourtant fourni aux amateurs la rare fortune de pouvoir étudier, dans les meilleures conditions, les précieux fragments du retable de l'abbaye de *Saint-Bertin à Saint-Omer,* morceaux dont l'ensemble retrace en dix panneaux la vie de saint Bertin. Ces panneaux de l'ancienne collection royale de Hollande appartiennent aujourd'hui à S. A. R. la princesse de Wied, née princesse Marie des Pays-Bas. Ils mesurent en longueur 1^{m}50, en hauteur 0^{m}57. A côté de l'exceptionnelle valeur artistique, il y a ici une question d'attribution faite pour tenir les critiques en arrêt.

Presque toujours données à *Memling,* malgré les hésitations du comte Léon de Laborde, qui n'y trouvait pas la caractéristique du maître, et les réserves de MM. Crowe et Cavalcaselle, on les a formellement exposées à Utrecht sous le nom de *Simon Marmion.*

Bien que le nom de ce peintre ne paraisse pas dans des

conditions de date récente, qu'au surplus aucune œuvre n'ait pu lui être attribuée en certitude, *Marmion* n'est pas un inconnu pour qui s'est occupé de l'art de la Cour de Bourgogne. Depuis plus de cinquante ans, M. Leglay l'avait mis en évidence pour ce renseignement précieux qu'un livre d'heures fut commandé au peintre par Philippe le Bon, travail poursuivi pour Charles le Téméraire et dont Pinchart retrouva le paiement fait en 1470. Il résulte des notes du même savant que *Marmion*, chose rare, se livra tout à fait à la peinture des tableaux et des miniatures.

Natif à ce qu'il semble d'Amiens, Marmion travailla surtout à Valenciennes, en laquelle cité, disent les textes, *Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin*, fit faire un retable qu'en l'année 1459, il donna à son abbaye. La peinture n'en était que l'accessoire ; il s'agissait d'abord d'un riche travail d'orfèvrerie comme l'eût été un reliquaire. Marmion étant, à l'époque désignée, le plus célèbre des peintres de Valenciennes, on en a déduit, jusqu'à plus ample informé, que les morceaux exposés à Utrecht et dont une étude savante autant que consciencieuse a paru, due à la plume de Mgr Dehaisnes, dans ses *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion* (Lille, L. Quarré, 1892), pouvaient être de Marmion (1).

Attribuer une création à un peintre dont personne ne connaît jusqu'à ce jour une œuvre authentique, est chose hasardeuse. Nous ne disons pas que les panneaux de la vie de saint Bertin sont caractéristiques de la manière de Marmion. Au nombre des primitifs déterminés, nous n'en connaissons point que nous puissions lui donner avec une certitude suffisante. Parmi les indéterminés, c'est le délicat diptyque d'Anvers, où un abbé de Prémontré s'agenouille

---

(1) Les lecteurs de la *Gazette* joindront certainement à la nôtre l'expression de leur reconnaissance envers le savant prélat pour la faveur qu'il nous accorde d'utiliser les reproductions jointes à son important travail.

devant la Madone, œuvre toujours, mais à tort, attribuée à Memling, qui hante notre souvenir.

Certainement les panneaux de Saint-Omer joignent à la délicatesse la grâce et la dignité des meilleures créations de l'illustre bourgeois de Bruges. Leur coloris les range plus près de *Thierry Bouts,* dont ils ont aussi la touche onctueuse.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en dehors de Jean Van Eyck, peu de maîtres du XVe siècle ont poussé si loin l'entente de la composition et celle des convenances pittoresques. Ces délicats épisodes de la vie de saint Bertin sont à n'oublier jamais, qu'on les envisage à titre d'informations sur les mœurs et le costume ou comme réalisation artistique pure.

La dégradation des tons y est supérieure, et c'est à bon droit que M. de Laborde a pu dire que quand on voudra citer les merveilles de la peinture, on mentionnera dans le nombre les deux volets du retable de Saint-Bertin. On l'eût fait dès longtemps si, au lieu d'être presque cachés dans un palais, un Musée avait eu le privilège de les conserver.

Il nous faut renoncer au plaisir d'analyser ici ces délicieux morceaux. Ils ont été décrits deux fois avec une égale conscience, d'abord en 1881, par le chevalier Victor de Stuers, dans le *Kunstbode;* puis en 1892 par Mgr Dehaisnes. On se fera une idée de leur caractère par la quatrième composition du volet de gauche, *La Réception de saint Bertin et de ses compagnons par saint Omer,* reproduite dans notre estampe. Inutile d'insister sur la place revendiquée par le peintre parmi ces prodigieux Flamands du XVe siècle, dont il semble que l'on a tout dit en citant *Van Eyck, Van der Weyden, Christus, Memling* et *Bouts.* Voici que subitement apparaît parmi eux un émule dont il va être bien intéressant de reconstituer l'œuvre comme déjà l'on a commencé à le faire pour

cet autre grand peintre dit « le Maître de Mérode », que nous avons appelé, nous, le maître des Annonciations.

Un point à ne pas laisser inaperçu, et que déjà nous avons abordé en analysant, dans les colonnes de la *Chronique des Arts,* le substantiel travail de Mgr Dehaisnes : la surprenante analogie entre l'*Homme à l'Œillet*, du Musée de Berlin, et le personnage figurant saint Omer dans le morceau que nous mettons sous les yeux du lecteur. La conformité est trop parfaite pour qu'on puisse hésiter à croire qu'un seul et même modèle a servi ici comme là.

Est-ce à dire que l'*Homme à l'Œillet* doive cesser d'appartenir à Van Eyck, à qui de plus compétents que nous l'attribuent? Ce n'est pas à la volée qu'on tranche des questions de cette importance.

Les panneaux de la vie de saint Bertin sont à double face. Au revers, des grisailles isolées tenant des phylactères. Elles sont d'une médiocrité qui fait croire que, choses d'ailleurs fréquentes, le peintre des sujets principaux en a laissé l'exécution à un auxiliaire.

Bien que, sans doute, aucune œuvre de l'Exposition ne pût, surtout en ce qui concerne les primitifs, soutenir la comparaison avec les panneaux exposés par la princesse de Wied, l'orphelinat réformé d'Utrecht, entre autres œuvres intéressantes, avait envoyé un portrait de chanoine, non seulement d'excellente qualité, mais de grande importance historique.

Le catalogue de l'Exposition nous apprend qu'Evrard Zoudenbalch, prévôt de Maestricht, chanoine et trésorier de la cathédrale d'Utrecht, — dont les noms et les titres figurent sur le panneau, — posa, en 1491, la première pierre de l'hôpital Sainte-Élisabeth. Le tableau fut-il exécuté à Utrecht ou à Maestricht? Nous inclinons pour la seconde hypothèse, à cause de certaines traditions qui nous semblent faites pour la rendre admissible. Dans la

contrée qui donna le jour à Van Eyck, il serait permis de chercher des rapports qui, justement, se montrent dans cette peinture précise et sobre.

Le personnage, vu à mi-corps, tient des deux mains un livre de prières. Sa tête est chauve; il a le visage entièrement rasé. Une aube de légère mousseline recouvre son vêtement rouge. Le tableau est-il peint à l'huile? Nous ne l'affirmons pas. Il a la sobriété de la fresque et fait songer à certains maîtres italiens. Le plan y est exprimé en larges traits sur un fond neutre, et c'est d'une main singulièrement experte que sont tracés, sur le fond rouge de la robe, les plis du mince vêtement de dessus. En somme, le morceau se pose comme une énigme pour qui s'est familiarisé avec la peinture flamande ou hollandaise de la seconde moitié du XVe siècle. Il est d'ailleurs dans un état parfait de conservation.

L'*Adoration des mages*, exposée par la princesse de Wied, sous le monogramme faux de Lucas de Leyde, et la date, également fausse, de 1525, est un spécimen important de Henri Bles et lui est très justement restitué par le catalogue. A force de prendre pour des *Lucas de Leyde* les œuvres de son confrère, on a perdu la caractéristique de l'un et de l'autre.

Sans avoir la prétention d'en remontrer aux auteurs du catalogue, nous n'hésitons pas à restituer à Jérôme Bosch les anonymes de « l'école allemande vers 1500 », n° 287, et de « l'école hollandaise du premier quart du XVIe siècle », n° 315, *Le Christ bafoué*, à M. Gildemeester, d'Amsterdam, et *La Résurrection*, à M. Mengelberg, d'Utrecht.

Le premier tableau, peint sur fond d'or, est une variante réduite de la célèbre peinture de Valence, répétée à Séville. Les personnages, à mi-corps, sont à peu près au tiers de la grandeur naturelle. Bien qu'il ne s'agisse que d'une copie, quantité de détails rappellent le splendide ensemble du Musée de Valence. Autant le Christ lui-

même, absolument imberbe, les Juifs qui le raillent sont des types faciles à reconnaître pour qui a fait de *Bosch* une étude attentive. Ajoutons qu'il y a, à droite, un profil fréquemment aperçu dans les tableaux du peintre et qui, en outre, nous paraît furieusement plaider pour faire admettre dans son œuvre le curieux *Escamoteur* du Musée de Saint-Germain.

La *Résurrection du Christ*, l'autre tableau que nous attribuons à Bosch, est une page moins caractéristique et, du reste, fort défigurée par des repeints. Le Christ, presque nu, y est debout près du tombeau dont la pierre se soulève pour lui livrer passage. Autour sont les gardes endormis. Dans le fond, un paysage comme *Bosch* savait les peindre, paysage fort simple d'ailleurs, avec une vue sur Jérusalem. Les saintes femmes s'avancent vers le sépulcre.

Si Bosch n'est point partout et toujours un peintre drôle, la gravité de son sujet n'a pas triomphé tout à fait de son amour du grotesque. Outre qu'à l'avant-plan de la droite un homme couché accuse l'intervention du maître brabançon, une tête qui se montre derrière le tombeau achève de nous persuader. Cette tête grimaçante est coiffée d'un cadran à pointes sur lequel évolue une anguille. C'est un jeu très connu sur les champs de foire du Brabant.

Quoique dénaturée, cette création nous paraît devoir, sans conteste possible, prendre rang parmi les œuvres de Bosch, si rares hors d'Espagne.

A défaut d'attribution, et pour en finir avec les anonymes du XVIe siècle, citons le n° 364 à l'orphelinat d'Amsterdam. C'est une des nombreuses et médiocres répétitions de la *Descente de Croix*, attribuée à Van der Goes.

Le n° 312, *Portrait de Jacqueline de Bavière*, réduction du pseudo Mostaert, d'Anvers, dont nous avons naguère signalé une copie en Espagne chez le marquis de Heredia ; le n° 387, du maître indéterminé de figures de femmes à mi-corps, *Weibliche Figuernbilder*. Le morceau

est charmant et gracieux. La jeune femme parsème de sable une lettre encore fraîche.

Il s'agit nécessairement ici d'un peintre très voisin de Bernard Van Orley et très certainement influencé par les mœurs de la Cour élégante de Marguerite d'Autriche. Pour l'information de ceux qui recherchent ses œuvres, disons que ce nouveau spécimen provient de la collection Nérée, à Babberich près de Zevenar.

Rangée dans le catalogue dans l'école allemande ou hollandaise du premier quart du XVI[e] siècle, la jolie *Réunion champêtre*, exposée par M. Gildemeester, sous le n° 365, nous a paru bien plutôt flamande et d'une physionomie très proche d'un tableau appartenant au comte de Limbourg Stirum, à Gand. Sous de grands arbres et non loin d'une demeure seigneuriale, un homme de qualité est attablé entre deux jeunes femmes. Un jeune cavalier paraît chanter ou réciter des vers

La pauvreté du XVI[e] siècle à l'Exposition d'Utrecht est chose regrettable, étant donné que deux maîtres de premier rang, *Jean Schorel* et son élève *Antonio Moro*, pouvaient si puissamment contribuer à son éclat. Mais tout le monde sait aussi la rareté de leurs productions hors des Musées. Apparition peu prévue, d'Utrecht même était arrivée la *Résurrection* de Moro, mentionnée par quantité d'auteurs comme une des pages principales du maître, et que Vasari, sur la foi de Lampsonius, désignait comme *cosa maravigliosa*.

La composition, reproduite par Landon dans ses *Annales du Musée* (pl. 15) en 1807, comprend un Christ à mi-corps, émergeant du tombeau, ayant de part et d'autre saint Pierre et saint Paul. Au-dessus planent deux anges, dont l'un tient une couronne de fleurs suspendue sur la tête du Sauveur. Sur le bord du sépulcre, en grands caractères : ANT. MORVS. PHIL. HISP. REGIS. PICTOR F(ecit) A(ntverpia?) ou ANNO M. D. LVI.

Les auteurs du catalogue, après une exploration consciencieuse de la toile, n'ont pas cru devoir se prononcer sur son identité avec la peinture perdue de Moro qui était au Louvre à l'époque où Landon publiait sa gravure. Le tableau, du reste, est sur toile, chose exceptionnelle au XVIe siècle pour une œuvre de moyennes dimensions.

Qu'il s'agisse d'une copie plutôt que d'un original, c'est possible et même probable : ce qui nous paraît indubitable, c'est que les éloges de Lampsonius et de Van Mander nous étonnent, parce que c'est d'après les incomparables portraits que les critiques de notre temps ont classé Moro au premier plan.

Quoi d'étrange à ce que, comme tant d'autres de ses confrères, *Moro* fût un peintre de sujets religieux froids et compassés, comme *Pourbus* et tant d'autres, dont pourtant les portraits sont des pages de premier ordre.

Il est évident que si le tableau qu'on a vu à Utrecht n'était pas original, il n'en était pas moins une copie consciencieuse et déjà ancienne. Si l'original existe toujours, attendons-nous à une déception le jour où il se retrouvera.

D'après Félibien, le Moro dont il s'agit avait appartenu au prince de Condé, après avoir été exhibé à la foire de Saint-Germain pour de l'argent. A l'appui de ce qui précède, constatons que Joachim Wettewael, dont les compositions sont des types achevés de mauvais goût, se révèle, à Utrecht, excellent portraitiste, tandis que Werner Van den Valckert, si pénétrant dans ses portraits, est, sous le rapport du maniérisme, un émule de Goltzius, son maître, dans les créations comme la *Toilette de Vénus*, morceau d'un grand intérêt, d'ailleurs, appartenant à M. Hensé, à Zeist.

Un portrait féminin, de 1585, prêté par l'orphelinat réformé, était encore le meilleur morceau du temps exposé à Utrecht. La dame, — Élisabeth Van Rosen, — repré-

sentée de grandeur naturelle, est vue jusqu'aux genoux, vêtue de noir, coiffée d'un bonnet blanc. La peinture, large et franche, est digne de *Pierre Aertsen*. L'auteur se faisait sans doute connaître dans une inscription dont les traces seules persistent.

Il fallait nécessairement s'attendre du XVIIe siècle la somme principale d'informations que pût nous procurer l'ensemble réuni à Utrecht.

On sait que sous l'effort d'un groupe de chercheurs patients et érudits, l'histoire de l'art hollandais s'est enrichie de quantité de noms auxquels, peu à peu, viennent se rattacher des œuvres donnant la caractéristique de ces nouveaux venus.

Ainsi, sous le n° 282, on pouvait voir à l'Exposition un portrait de femme signé *H. Coster fecit in Arnhem,* et *daté de 1642;* et, précisément, M. Bredius avait, depuis peu de temps, rencontré le nom du peintre, quand il eut le privilège de trouver l'œuvre, aujourd'hui sa propriété. Elle est d'une exécution mince et pâle, mais non dénuée de valeur.

Que le souvenir de beaucoup d'artistes ait pu se produire si complètement, il faut l'expliquer en partie par ce fait qu'en Hollande, un très bon nombre de peintres, d'incontestable valeur, ne se livrèrent à l'art que passagèrement, et tout dénote aussi que, de bonne heure, le système des fausses signatures fut largement pratiqué par les marchands. C'est toujours au chef de file qu'allaient les meilleures créations.

Comment s'expliquer sans cela la perte, en quelque sorte complète, de tout l'ensemble de productions de certains hommes d'un mérite suffisant pour subsister sans le concours d'aucune équivoque?

A Utrecht, le groupe de ces oubliés était fait pour intéresser bien au delà de celui des pontifes locaux, des *Bloemaert*, des *Honthorst*, des *Poelenburg* et de leurs

sectateurs. On nous permettra de faire quelques présentations.

Paul Bor, de la famille peut-être de l'historien de ce nom. L'*Adoration des mages* (1640), de la collection Dahl, à Düsseldorf, est l'unique morceau qu'on connaisse de ce peintre très influencé par Rembrandt, dont il était le contemporain (1). Séjourna à Rome, où il portait dans la « Bande » néerlandaise le *surnom d'Orlando*. Fit des peintures pour le château des princes d'Orange, à Honselersdijk. Mourut à Amersfort en 1659.

Nicolas de Giselaer, de Leyde. Membre en 1616-1617 de la Gilde d'Utrecht. Son *Triomphe de Mardochée* n'est pas sans valeur.

Jean-Corneille Van Loenen signe et date de 1634 un charmant portrait de petite fille en pied, tenant des cerises. (Exposant : M. Verschoor, à La Haye.)

R. Nieuwael. Portraits d'homme et de femme, en buste, datés de 1645, appartenant également à M. Verschoor.

Simon-Pierre Tilman, de Brême, travaille à Utrecht en 1639-1642 et peignit pour le roi de Danemark. Intéressante figure de la *Charité,* jeune femme en robe de soie verte et draperie brune, tenant une bible. Figure de grandeur naturelle, appartenant à l'orphelinat d'Utrecht.

Jean Van Wyckersloot. Portrait d'un prêtre, figure à mi-corps, daté de 1683. Œuvre unique appartenant à M. Van Everdingen, à Utrecht. Wyckersloot fut, en 1658, doyen de la Gilde des peintres.

Swaerdecroon (Bernard) signe des initiales un portrait de femme en noir, de grandeur naturelle. Il était d'Utrecht, où, selon toute vraisemblance, il finit ses jours vers 1645. Œuvre unique encore, appartenant à M. Thierne, à Leipzig.

H. de Tière. Sans attache avec Utrecht, celui-ci por-

---

(1) M. Dahl veut bien nous faire connaître qu'on a retrouvé à l'hospice des vieillards d'Amersfort des portraits du même artiste.

traitiste de réelle valeur, datant de 1634 une effigie un peu froide, mais d'un très beau caractère, de *Jeanne de Neille,* épouse de *Louis de Geer,* dit de Gaillarmont. Le rapprochement du nom de la dame et de celui du peintre nous paraît indiquer un Liégeois, non mentionné dans les annales de son pays, mais très digne d'être mieux connu. La présente création appartient au baron Van Hardenbrouck.

Chrétien Van Colenbergh, d'Utrecht, auteur d'un portrait du fils de *Paul Moreelse,* Henri, professeur de droit à l'Université, à laquelle appartient son image. Le jeune légiste se fut mieux trouvé assurément d'avoir son père pour interprète; ce qui ne veut pas dire que nous ne puissions lui savoir gré de nous procurer l'avantage de connaître son concitoyen, d'autant que P. Moreelse était lui-même assez bien représenté à l'Exposition.

Au risque d'abuser de la patience du lecteur, il nous faut citer encore, dans les genres accessoires, quelques noms nouveaux. N'est-ce pas encore le plus sûr moyen de nous renseigner tous sur l'existence d'autres productions de ces artistes peu connus?

Balthazar Van der Ast, de Middelbourg, travailla successivement à Utrecht et à Delft; peintre de fleurs et de coquillages, il signe en 1624 un tableau très fini, dans le goût d'Ambroise Bosschaert, l'auteur de ces gerbes de tulipes et d'œillets, d'ordinaire attribuées, sur la foi des initiales, à Abraham Breughel, dont la peinture est essentiellement différente, comme le prouve son tableau du Musée d'Amsterdam.

Jean de Bondt, excellent peintre de poissons, ainsi qu'il résulte du seul échantillon connu de son talent, exposé par M. Smits, à Culemberg, et daté de 1645, et Jacob Gillig (1636-1701), fils du portraitiste *Michel Gillig*, également habile peintre de poissons.

David Davidsz de Heem, le frère cadet de *Jean Davidsz de Heem,* dont les tableaux sont en quelque sorte introu-

vables. Le Musée de Tournai avait exposé de lui un *Memento mori*, de peinture mince et précieuse, mais nullement indigne du grand nom des *de Heem*.

Gisbert Hondekoeter, très éclipsé, comme peintre de basses-cours, par son frère et élève *Melchior*.

Antoine Leemans, le même que *M. de Monconys* visita à Utrecht en 1663. Son tableau d'attirail de chasse est dans la manière de *Biltius*.

Jacques Marrellus, élève de *Jean Davidsz de Heem* et à son tour le maître d'*Abraham Mignon,* de qui l'Exposition montrait un remarquable portrait, tiré de la galerie Six.

Ottaviano del Ponte, d'origine italienne, comme son nom l'indique et comme suffirait à le dire la *Sainte Famille* de l'Exposition. Del Ponte est d'ordinaire peintre de natures mortes.

Michel Simons, signataire d'un tableau daté de 1654, dans lequel un homard est environné de fruits et de fleurs.

Mais le meilleur, c'est-à-dire le plus individuel de tous, à notre sens, est, parmi ces peintres, *Hans Bollognier,* de Harlem, dont un tableau de fleurs, daté de 1645, exposé par M. Gildemeester, d'Amsterdam, est vraiment superbe et d'une puissance d'effet qui, chose curieuse, évoque le souvenir de l'école de Bologne.

La nature morte de *A. Coorte,* de Middelbourg (travaillant entre 1685 et 1705), ne ment pas à son titre cette fois. Un crâne y repose près d'une chandelle qui s'éteint.

Alexandre Coosemans, d'Anvers, dont Madrid possède de belles choses, avait à Utrecht un excellent spécimen, à M. Nyland, un des commissaires de l'Exposition : un homard sur un plat, environné de citrons, de raisins, etc.

Frans Eloutsz, de Harlem, un déjeuner d'huîtres, d'une tonalité superbe. Œuvre datée de 1628, appartenant à M. Driessen, à Leyde. Sujet du même genre, par *Henri*

de Formanteau, de Maestricht, mort à Berlin en 1694. A Mme Van Diest-Nyland, à Utrecht.

Entre ces diverses créations, la plus curieuse portait les initiales I. W. K. Elle appartenait à M. Snickers, à Utrecht. D'excellente facture, la composition a des visées philosophiques, car le peintre y mêle les instruments de la Passion à un ensemble disparate de fleurs, de fruits, de joyaux, le tout groupé autour d'une sphère.

Jean Janszoon Treck, d'Amsterdam, un initiateur de *J.-J. Van de Velde*. De ce dernier, M. Mesdag, l'éminent peintre de marines, exposait un tableau de donnée analogue, c'est-à-dire une cruche de grès, des pipes et des verres à moitié pleins. Il faudra une singulière expérience pour distinguer ces deux hommes.

Notre liste n'est point complète : elle suffit à montrer la valeur enseignante de l'Exposition.

Que la valeur artistique pure y tienne aussi sa place, cela va de soi. Le portrait de jeune dame de Rembrandt, daté de 1639, appartenant à M. Van Wede van Dyckveld, mérite à coup sûr d'être compté pour un des plus parfaits spécimens de cette époque du maître et le dispute presque à la *Femme à l'éventail*, ce joyau de la galerie de Buckingham Palace. Il a été vu précédemment à Bruxelles et à La Haye, et ne pouvait que retrouver à Utrecht la même admiration.

Jean Steen, peintre de sujets bibliques, cela se voit, mais non fréquemment. Le Musée de Cologne possède, depuis peu, l'admirable *Samson* qui est, probablement de toutes les créations analogues du grand peintre, le morceau capital. Les *Disciples d'Emmaüs* (à M. Declercq, d'Amsterdam), de facture moins magistrale, n'en constitue pas moins une page bien digne de son auteur. L'interprétation offre quelque analogie avec le même sujet traité par Rembrandt. Le repas vient d'avoir lieu sous une tonnelle; les disciples se sont assoupis et le Christ, dont le siège reste

vide, n'est plus déjà qu'une ombre impalpable. Cette conception intéressante se rehausse de tout l'attrait d'un pinceau extraordinairement libre et coloré.

Quoi de mieux fait, pour caractériser la marche de l'école hollandaise au cours du XVIIe siècle, que le rapprochement de cette belle page avec le même sujet interprété par le pinceau d'Abraham Bloemaert, plein de la froide conscience qui caractérise ses œuvres? Ce grand tableau, d'un effet de lumière, exposé par M. Eyckelbosch, de Bruxelles, porte la date de 1622. Il est certain que si Bloemaert tient le pinceau, Michel-Ange de Caravage dirige la main et, chose assez étrange, Rubens, dans son tableau du palais d'Albe, à Madrid, n'échappe pas au même reproche.

Aussi bien, de Bloemaert à Steen, il y avait place pour Nicolas Knupfer, élève de l'un, maître de l'autre. La *Nuit de noces du jeune Tobie* (à M. Bredius), où les nouveaux époux sont en prière près de leur couche semée de fleurs, est un petit chef-d'œuvre de délicatesse et d'intimité. Il y a là le souvenir d'Elsheimer et le présage de Jean Steen.

Le portrait, par lui-même, d'*Adrien Hanneman*, à la Société Rembrandt, d'Amsterdam, est d'intérêt considérable. Daté de 1656, il montre le souvenir déjà grandement atténué de Van Dyck chez le plus habile de ses initiateurs. Peu de caractère dans cette tête rousse et bouffie. Mais le pinceau est adroit et pourra mettre joliment à l'épreuve la sagacité des critiques en quête d'œuvres de Van Dyck.

Plus Flamand en somme que Hollandais, *Hanneman* [1] participe de l'apparence un peu décorative des quelques œuvres flamandes égarées dans ce milieu de simplicité bourgeoise où nous les rencontrons. Même l'excellent

---

(1) Pour ceux que la chose intéresse, le Musée de Kensington possède un excellent portrait de Hanneman, par lui-même, dessiné au crayon de couleur.

portrait — est-ce un portrait après tout! — de *Corneille de Vos* (à M. Blom-Caster, à La Haye), donne l'impression d'une fantaisie dans le voisinage des graves personnages jetés sur la toile de Miervelt, P. Moreelse et B. Van der Helst. Et l'exquise virtuosité de la *Réunion de famille*, de *Gonzalès Coques* (à la princesse de Wied), ne fait aucun tort aux scènes analogues de *Jean Weenix* et de *Jean de Bray*. Cette dernière offrant le plus d'intérêt de nous apprendre à connaître le fameux imprimeur Jean Blaeuw et sa femme.

Au chapitre des curiosités, — nous l'avons dit, elles foisonnaient à l'Exposition, — il faut porter une charmante figure isolée de *Willem Corneliz Duyster*, d'Amsterdam (1599-1635), un nouveau venu, émule de *Pierre Codde*. L'homme, également vêtu de brun-rouge, élève une cruche en dansant (à M. Stave, à Onasbruck).

Dans la série fort intéressante de miniatures, nous devons à M. Bredius d'avoir remarqué le n° 395, signé Ger... et daté de 1619. Ce charmant petit portrait d'homme en pourpoint rouge relevé d'or, la tête couverte d'un chapeau crânement posé sur l'oreille, était tout bonnement de Balthazar Gerbier, moins connu comme peintre que comme diplomate, poète et historien, dont la vie aventureuse remplit une bonne partie du XVIIe siècle. Son nom est courant dans la correspondance de Rubens et dans les pièces diplomatiques du temps. Créé chevalier, lui aussi, en Angleterre, on peut voir son portrait avec toute sa famille sur une vaste toile du palais de Windsor.

Autres curiosités : *Adrien Van de Velde*, non seulement peintre de figures, mais auteur de deux grands sujets de la Passion, *Le Christ au jardin des Oliviers* et *La Flagellation*, toiles signées et datées de 1664; *Carel Dujardin* peignant de grandeur naturelle une effigie de l'amiral de Ruyter, datée de 1669 (à la grande-duchesse de Saxe).

Corneille Poelenburgh, dont la grande faveur, même

auprès d'artistes tels que Rubens, ne s'explique vraiment que par le prestige de ses souvenirs d'Italie, se présente dans l'histoire suivi d'un groupe serré d'imitateurs et d'élèves, si bien que son influence se prolonge fort avant dans le siècle.

Il est bon qu'on se souvienne des noms de *Claes Tol*, dans les créations duquel l'influence de Rubens se mêle à celle de son maître, de *Drick van der Lisse,* d'*Abraham Van Cuylenborgh,* de *Verwilt*, de *François-R. van der Laeck*, de *Toussaint Geltton*, de *Corneille Willaerts,* de *M. van Rysen*, de *M. Steeure*, et naturellement de *Daniel Vertangen*. A côté d'eux il y a aussi un *Jean Van Haensbergen,* mort en 1705, lequel non content de faire des Arcadies, peignit encore des portraits tout à fait remarquables dans la manière de Nicolas Maes. Un charmant portrait de femme signé *J. V. H. F. 1695* appartenant à M. Geuljans, à Maestricht.

Ne quittons pas *Poelenburgh* sans signaler la singulière rencontre, à l'Exposition, de deux éditions similaires d'un même sujet : *Bethsabée au bain recevant la lettre de David.* Identiques en grandeur, à un centimètre près, les deux tableaux paraissent authentiques, bien que celui de M. de Stuers, de Paris, nous ait paru le meilleur en qualité. L'autre était à M. Huldichinsky, de Berlin.

Même circonstance pour un anonyme donné à *Terborgh, Les Prisonniers,* peinture dans laquelle, en présence d'un gentilhomme et d'une dame captifs, des soldats se partagent un riche butin. Il n'y a entre les deux peintures, l'une de M. Dahl, à Düsseldorf, l'autre à M. Pfungst, à Londres, d'autre différence appréciable que les manches d'un pourpoint : jaunes ici, là de brocart d'argent. S'agit-il d'un original et d'une copie, de deux originaux ou de deux copies d'un prototype égaré? Le problème est à résoudre. Qu'on nous permette de laisser sa solution à de plus experts. Il y aurait même une question primordiale à

trancher, la valeur à l'attribution à *Terborgh*, car il peut aussi bien être question de *J.-A. Duck* (pas *Leducq*). Espérons que les deux peintures seront revenues aux mains de leurs possesseurs avec les certificats nécessaires.

En somme, l'Exposition d'Utrecht a tenu ses promesses et au delà. Elle a laissé à ses nombreux visiteurs, indépendamment d'un excellent souvenir, l'exemple de la manière dont il importerait que fussent organisées les réunions similaires et l'espoir de voir bientôt reprendre dans un centre nouveau une entreprise si complètement menée à bien.

Un nouveau Jordaens au Musée. — Rubens. — Les fresques de Leys. — La tour de Notre-Dame à Anvers. La Maison du Roi à Bruxelles. — Le Château des Comtes à Gand. Préserver les tableaux et conserver les monuments. Les ardoises de l'Abbaye de Villers. Le testament de Rubens. — Antonio Moro [1].

La somme d'attention légitime qui s'est portée sur l'Exposition universelle d'Anvers semble avoir eu pour effet de ralentir en Belgique le mouvement de la curiosité, déjà peu vivace en temps ordinaire. Étant donné le peu d'étendue du territoire et la concentration des préoccupations d'art dans un petit nombre de villes, la chose par elle-même n'a rien qui puisse surprendre. Même à Anvers, où le Musée ancien faisait partie de l'Exposition, le nombre des visiteurs de la célèbre galerie a été insignifiant, rapproché du chiffre des temps ordinaires. Convenons que l'idée était malencontreuse de transporter ainsi dans le tourbillon des foules mouvantes, en quête de plaisirs, attirées par l'Exposition, l'austère asile des conceptions artistiques du pays. Constatons aussi que, sollicité sans relâche, et Dieu sait combien bruyamment parfois, au profit des productions du jour, le public en vient à croire que l'art ancien est chose d'intérêt secondaire, et réserve son enthousiasme pour quantité de choses qui demain seront oubliées.

S'il importe que les musées et les collections nationales veillent d'une manière incessante à s'accroître, personne ne songe sans doute à contester que le zèle de ceux qui les

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, vol. 14, 1895, p. 168.

admirent ne saurait trouver de plus actif stimulant que le contrôle et l'appui sympathique des masses. Hier encore, un journal, et non des moindres, ouvrait ses colonnes à un ensemble de remarques sur l'organisation d'une de nos grandes galeries et sur la marche suivie pour son accroissement, critiques d'ailleurs très modérées. On répondit — officieusement, comme de juste — pour démontrer qu'en somme tout allait pour le mieux. Quoi de plus naturel, surtout alors qu'on est tenu de s'en prendre non point à un homme, mais à une commission? Aussi est-il rare que nos journaux s'occupent des Musées. Est-ce à dire que tout le monde se tienne pour satisfait des accroissements d'ailleurs limités de nos galeries publiques? En toute franchise, il faut dire le contraire. Ainsi, Bruxelles s'est récemment donné le luxe d'un nouveau *Jordaens,* une toile de quatre ou cinq figures, de grandeur naturelle, *Pan et Syrinx*, dont certaines parties sont bien venues, ce qui n'empêche pas l'œuvre d'être d'un intérêt absolument secondaire. Outre que Jordaens a fait incomparablement mieux, en dehors du portrait, le puissant artiste était représenté à Bruxelles dans tous les genres et d'une manière absolument brillante. Inutile de rappeler les *Dons de l'Automne,* le *Satyre et le Passant,* le *Saint Martin exorcisant un possédé,* la magistrale esquisse du *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau*, toutes choses que peuvent envier les plus riches musées de l'Europe.

Au dire des journaux, le *Pan*, nouvellement acquis, aurait coûté 12,000 francs. A mon humble avis, c'est beaucoup trop, surtout si l'on songe qu'un rentoilage a fait perdre à la peinture une notable partie de son accent. Un second *Jordaens* est venu, depuis, se joindre à la liste. Celui-ci, du moins, représente le maître sous un jour plus avantageux. Il s'agit d'une *Suzanne* ayant appartenu à feu Arthur Stevens, morceau robuste, vulgaire de type et de coloration, ce qui ne l'empêche pas d'être digne de son

auteur par sa remarquable puissance de modelé. Offert en vente à diverses reprises, par son précédent propriétaire, ce tableau n'avait pas trouvé acquéreur; 20,000 francs ont été affectés à son achat.

Sir Frédéric Burton, à qui j'exprimais un jour ma surprise de ne rien trouver de Jordaens à la National Gallery, répondit que les occasions ne lui avaient point manqué de combler cette lacune, mais qu'il n'entendait admettre dans son musée que les meilleurs spécimens des maîtres. C'était parler en conservateur soucieux de sa mission, c'est-à-dire en homme tenu, par profession même, d'être infatigable en sa recherche des créations les plus propres à contribuer au relief de la galerie qu'il administre et non moins soucieux d'en combler les lacunes. En Belgique, on a jugé meilleur de confier ces devoirs à des commissions, système très controversable. Il faut à la tête des collections des hommes responsables, ce qui, du reste, pas plus en Belgique qu'ailleurs, n'exclut la coexistence d'une commission. Inutile d'insister. Ce qu'il importe d'abord, c'est que l'accroissement des collections publiques soit poursuivi avec méthode et sans relâche, sans qu'on se préoccupe du hasard des offres qui peuvent être faites à un comité. Que l'autocratie des directeurs de musées semble dangereuse, soit, ce qui pourtant ne saurait être superflu, c'est le concours de leur activité, de leur expérience et de leur savoir. Quiconque a vu à l'œuvre les directeurs des galeries de Berlin, de Cassel, de Londres, de La Haye, sans parler de nombre d'autres, a dû se convaincre de ce que leur zèle a pu faire pour le prestige et l'enrichissement des galeries dont l'administration leur incombe.

Question d'argent, dit-on en Belgique. Dans une mesure peut-être, mais les prix payés par les Musées belges que rapportent de temps à autre les journaux sont égaux et supérieurs parfois à ceux payés, d'une manière courante, par les plus opulentes galeries de l'Europe. Anvers, où

l'on a trouvé 240,000 francs pour le *Memling* acheté ces jours-ci, n'a pas hésité à donner 200,000 francs pour son dernier *Rembrandt;* Bruxelles a payé une somme égale le fâcheux portrait de famille attribué à *Van Dyck,* la somme la plus élevée qu'ait été cotée jusqu'à ce jour une œuvre du maître; 100,000 francs un *Hobbema.* Inutile d'allonger la liste. En consentant à des prix pareils, on n'encourt point le reproche de lésinerie. En dernier lieu, Anvers, avec le concours du Gouvernement, a affecté une somme de 45,000 francs à l'acquisition d'un excellent *petit Rubens,* l'*Enfant prodigue,* panneau certainement tout entier de la main du maître, dont, au surplus, il décora la galerie jusqu'à son décès. N'est-il pas vexant d'apprendre, après coup, par une note de M. Rooses, dans le dernier fascicule du *Bulletin Rubens,* que, tout à la veille d'occuper sa place au Musée d'Anvers, le tableau en question venait de passer en vente publique, à Londres, et s'adjugeait au prix de 21,000 francs? N'eût-il pas été préférable que le Musée d'Anvers et, par contre-coup, l'État bénéficiassent de la différence? L'acquisition par elle-même n'en mérite pas moins d'être approuvée sincèrement.

Une gravure de *Bolswert* reproduit la composition de Rubens, rangée parmi les paysages. Il s'agit, en effet, d'une donnée purement rustique, un intérieur d'étable, où le fils prodigue intervient à titre d'accessoire. Rubens a peint plusieurs intérieurs du même genre; l'un, notamment, fait partie de la collection Oppenheim, à Cologne. A n'en pouvoir douter, le tableau qui nous occupe est des premières années qui suivirent le retour de son auteur aux Pays-Bas. C'est du Rubens précis, contenu, très appuyé, dont la froideur contraste avec l'expansion prochaine que serviront si remarquablement les auxiliaires en voie de formation. Cette dissemblance à Anvers même, a fait naître des doutes sur l'authenticité d'une peinture indiscutable et de la meilleure qualité, intéressante précisément

parce qu'elle nous montre le puissant coloriste en quelque sorte dans l'intimité de son talent.

Simultanément avec le Musée d'Anvers, celui de Bruxelles faisait l'acquisition au même vendeur, et au prix de 30,000 francs [1], d'*un autre Rubens*, aussi de petit format, — 86 centimètres sur 71, — appartenant à l'abondante série d'études préparatoires au plafond de la salle des banquets de Whitehall. Cette nouvelle acquisition du Musée de Bruxelles, extraordinairement poussée, ne saurait être dénommée peinture d'ensemble qui, sans doute, ne mérita jamais de compter parmi les chefs-d'œuvre de son auteur et ne se montre plus aujourd'hui qu'à l'état de ruine. Le fragment de Bruxelles forme la partie centrale du plafond : Jacques Ier y est sur un trône protégé par Minerve contre la guerre, figurée par un guerrier tenant une torche et par la Discorde. Composition grandiose, pleine d'élan, d'un coloris puissant et harmonieux, d'une exécution presque trop soignée. « En général », dit M. Rooses, dans une note récente, « la variété des tons et des nuances est très riche, mais ils sont rudement, sommairement accentués, au lieu d'être liés et fondus comme dans un tableau du maître de la même époque ». « Morceau entièrement de la main du maître », ajoute l'auteur. Je n'ose, pour ma part, aller jusque-là. Sans contester à la peinture les qualités qui font sa valeur, la touche de Rubens et même son coloris ne paraissent pas s'y présenter purs de tout mélange! *Van Dyck* aurait passé par là qu'on n'en serait pas surpris. La Minerve est, en effet, bien plus proche de son type que de celui adopté par Rubens; et, positivement, la draperie de la déesse, surtout la facture de son pied, feraient songer plutôt à l'élève qu'au maître. Naturellement, il s'agirait de Van Dyck jeune, tel, par exemple, que déjà nous le voyons

(1) Le Musée de Cologne n'a pas payé davantage le grandiose Rubens de la collection de lord Dudley : *Junon et Argus*, création de premier ordre.

au Musée de Bruxelles même, dans cette page magistrale que Rubens eût pu signer sans déchoir : *L'Ivresse de Silène*.

Les lecteurs de la *Gazette* n'auront pas oublié qu'à la vente Leys il fut impossible de trouver adjudication pour les peintures murales dont le maître avait décoré sa salle à manger. Personne assurément ne pouvait songer à méconnaître l'importance d'un ensemble qui, mieux que nul autre, mérite d'être envisagé comme l'expression éloquente des tendances de son auteur. Par malheur, des conditions terriblement onéreuses étaient imposées à l'acquéreur éventuel. Outre qu'il devait, à ses frais, risques et périls, faire détacher de la paroi cette longue frise peinte à même à la chaux du mur, il avait, de plus, à remettre le salon en état. Si, d'une part, il y avait de quoi donner à réfléchir aux plus entreprenants, de l'autre, une circonstance plus grave devait contribuer à borner les enchères : une partie de la fresque, celle précisément où Leys s'était représenté avec sa famille, a été détériorée par le feu du vaste foyer qu'elle surmonte, au point que, même réussie, la délicate opération du transfert sur toile ne donnera jamais, pour cette partie, qu'un résultat en quelque sorte négatif. Bref, la vente ne marcha pas et il semblait résolu que l'acquéreur de l'immeuble aurait devant l'histoire la responsabilité grave du sort des peintures, si bien que ce qui donnait à l'ancienne demeure de Leys sa principale valeur se trouvait être pour elle une source de dépréciation. La municipalité d'Anvers s'est finalement mise d'accord avec les représentants de la famille pour faire l'acquisition des fresques, lesquelles cependant devront lui être livrées après transport sur toile par des experts entendus, décoreront, à l'Hôtel de ville, une salle voisine de celle où le pinceau de Leys a résumé en quelques épisodes marquants l'histoire communale d'Anvers. Toutefois, en supposant la réussite complète, il restera toujours à parfaire le morceau endommagé. S'il ne manque pas à

Anvers d'artistes habiles, autre chose est de créer, autre chose de faire abstraction de soi-même, au point que, pour le spectateur, Leys soit ici tout entier sans intervention étrangère. On voit que si l'initiative de l'administration de la ville d'Anvers mérite de lui valoir la sincère reconnaissance du monde des arts, son entreprise est loin encore d'être couronnée de succès.

D'Anvers nous vient une information fantaisiste au premier abord. Le bourgmestre aurait, dans une récente séance du Conseil communal, fait connaître aux édiles que le couronnement de la flèche de l'église de Notre-Dame, est dans un état de caducité alarmant. Tout réfléchi, la circonstance n'a rien qui doive la faire envisager comme impossible. *Omnia cadunt.* Voici près de quatre siècles que la flèche d'Anvers brave l'assaut des vents impétueux parfois déchaînés sur le large fleuve que, de son sommet, l'on peut voir mêler ses eaux à celles de la mer. Elle a servi de cible aux obus de la citadelle, et c'est presque prodige, en somme, qu'elle ait été conservée intacte jusqu'au pinacle où se dresse la croix et où, aux jours solennels, flottent les couleurs nationales. Je n'ai garde d'omettre qu'il est veillé sans relâche au bon entretien de l'immense dentelle de pierre. Et, précisément à cause de cela, on n'a pas accueilli sans incrédulité la nouvelle à sensation donnée par certains journaux. Il peut n'être pas hors de propos de rappeler que la tour de Notre-Dame d'Anvers mit beaucoup de temps à se compléter; *Albert Dürer,* dans son *Journal de voyage,* dit qu'elle fut abrégée d'un étage. Ce qu'il y a d'incontestable, c'est qu'elle fut achevée en plein règne du gothique flamboyant par un homme de génie, l'architecte de Waghemakere, lequel lui imprima le cachet pittoresque qui la différencie heureusement de la plupart des tours gothiques qui le lui disputent en élévation sans paraître toutefois d'une hauteur égale à la sienne.

Les derniers temps ont vu mener à bonne fin la restauration du vaste édifice qui, sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, fait face au palais communal. Connu sous le nom de *Maison du Roi,* il fut originairement la halle au pain, et, jusqu'à ce jour, porte en flamand le nom de « Broodhuis ». En 1514, pendant la minorité de Charles-Quint, la Maison du Roi fut reconstruite de fond en comble, et sa physionomie nous a été conservée par une gravure de *Callot.* Les plus célèbres architectes flamands de l'époque : les *Keldermans, D. Waghemakere, Van Bodeghem,* dont le nom est associé à la construction de la basilique de Brou, *Van Pede,* l'architecte de l'Hôtel de ville d'Audenarde, participèrent à l'érection de la Maison du Roi, type charmant de l'architecture de la Renaissance, à en juger par l'estampe précitée du maître lorrain. Le bombardement de 1695 n'en laissa presque rien debout, et sa reconstruction au XVIII[e] siècle nous en transmit un souvenir absolument défiguré. Le travail de restauration s'imposait donc impérieusement. Il semblait ne devoir être, en dernière analyse, qu'un travail de restitution, d'autant que M. Jamaer, à qui incomba la tâche, se vit contraint de proposer la démolition radicale motivée par l'état précaire du sous-œuvre.

La Maison du Roi qui vient de nous être rendue n'est point celle que nous voyons dans l'estampe de Callot, avec ses gracieux motifs de fenêtres et son perron original : il est sorti des mains de M. Jamaer une construction nouvelle, très étudiée, en gothique flamboyant, ayant à chaque étage une galerie à jour, pourvue en outre d'un campanile d'où un carillon, dans les grands jours, égrénera son chapelet de mélodieux accords.

Comme voilà juste deux siècles que l'ancienne Maison du Roi a cessé d'être, la substitution n'est faite pour froisser les souvenirs de personne et, s'il y avait quelque originalité dans l'inscription populaire : *A peste, fame et bello libera*

nos, *Maria pacis*, qui servait de parure à l'hybride édifice, nul ne poussera sans doute le culte des choses d'autrefois jusqu'à trouver que la construction nouvelle le remplace avec désavantage ou jusqu'à contester le talent dont a fait preuve l'architecte. Ensemble et détails sont réussis, et le temps aura bientôt fait d'harmoniser les teintes actuellement un peu heurtées du granit et de la pierre blanche qui entrent dans la composition de la nouvelle œuvre architectonique. Peut-être, avec d'autres, demandez-vous pourquoi, ayant à sa disposition les sources les plus authentiques, l'architecte a jugé bon de s'en écarter. Force est de vous répondre qu'on ne l'a point dit et que pas mal de gens s'en étonnent, sachant le culte du premier magistrat de la capitale pour l'héritage monumental du passé. Assurément, il n'eût été ni sans honneur ni sans charme pour l'architecte doublé d'un archéologue qu'est M. Jamaer, de faire revivre jusqu'en ses moindres détails le gracieux ensemble des maîtres du XVIe siècle que nous a conservé le burin de Callot et dont la masse, moins superbe mais plus riante que celle du monument nouveau, devait s'harmoniser à merveille avec toute la jolie place où désormais dominera moins que par le passé l'antique Hôtel de ville. Tout cela étant, il n'y a pas lieu d'éprouver une extrême surprise de ce qu'au cours d'une discussion engagée au sein du Cercle historique et archéologique de Gand sur l'opportunité et la mesure de la restauration des restes de l'ancien Château des Comtes de Flandre, on ait crié casse-cou en citant la Maison du Roi à Bruxelles, comme un exemple de « restauration à outrance » avec un certain nombre d'autres édifices belges.

Ce Cercle historique et archéologique gantois, constitué il y a une couple d'années à peine, a donné déjà des preuves d'une vitalité remarquable. Les traditions locales faisaient bien augurer de son succès, et le *Bulletin* qu'il publie nous montre, activement associé à son œuvre, un groupe de

savants et de lettrés d'une autorité reconnue, s'appuyant sur un nombre déjà considérable de membres honoraires dont l'intervention compte pour une part importante dans la prospérité, plus durable à Gand qu'ailleurs en Belgique, des entreprises intellectuelles. Le *Messager des sciences historiques,* notamment, a poursuivi sa publication depuis plus d'un demi-siècle, au grand profit de l'érudition. C'est dans ses colonnes que *Pinchart* fit paraître ses *Archives des sciences, des lettres et des beaux-arts,* ensemble de valeur exceptionnelle pour quiconque s'intéresse à l'histoire littéraire et artistique des Pays-Bas. Le Cercle historique et archéologique, pour en revenir à lui, a consacré un bon nombre de séances à l'examen de la question passionnante de la restauration du Château des Comtes de Flandre, dont l'enceinte, le donjon et le corps même, noyés dans une masse de constructions parasites, ont été rendus à la lumière, pour la grande satisfaction des artistes et des archéologues. Bientôt on les a vus aux prises dans les détails dont il s'agit. Sacrilège aux yeux des premiers, pour les seconds, moins préoccupés du pittoresque des effets que des droits de la science historique, la restauration s'impose. Il y a ensuite les curieux, dont quelques-uns rêvent une restitution, dût-elle entraîner l'obligation de tout reconstruire de fond en comble. L'ameublement et jusqu'aux engins défensifs armant les créneaux, serviraient de complément obligé à cette évocation.

M. *Wagener,* que sa double qualité de savant archéologue et d'ami des arts devait rendre également sympathique aux deux camps, a su faire la juste part de la valeur des revendications produites au cours des débats, tout en concluant en faveur de la science. Il a, je crois, rallié à sa thèse beaucoup d'hésitants, et ses paroles méritent d'être recueillies : « A côté des ruines, au point de vue *pittoresque,* a dit l'éminent professeur, il y a l'étude et l'amour des ruines au point de vue *archéologique-*

L'archéologie n'est autre chose, en réalité, que l'histoire de l'art. Elle a pour mission d'étudier les formes de l'art à travers les siècles, et une histoire de l'art ne se conçoit pas sans une reconstitution tout au moins idéale... Les artistes peintres, aux revendications desquels je crois avoir pleinement rendu hommage dans ce qu'elles ont de fondé, oublient, me semble-t-il, deux choses importantes : la première, c'est que ce n'est pas à eux seuls ni aux archéologues de profession qu'appartiennent les ruines du Château des Comtes; elles ont été achetées avec les deniers de tous, et le public, le grand public, mérite bien aussi un peu qu'on s'occupe de lui dans la question. Pourquoi avons-nous si ardemment désiré la conservation du Château des Comtes? Est-ce uniquement pour que les Gantois puissent se dire : « Nous aussi nous avons dans nos murs » des ruines pittoresques! » Évidemment non. C'est parce que le Château des Comtes est un spécimen à peu près unique d'un château fort du moyen âge en pays plat. C'est donc un document historique de la plus haute importance. Or, pour que le public puisse comprendre et saisir l'importance de ce document, il faut lui en faciliter le moyen. »

En somme, l'orateur, contrairement aux vues d'un groupe d'artistes satisfaits que l'on se contenta d'enclore les ruines d'une simple grille, conclut à une restauration discrète de l'enceinte en attendant qu'il soit statué sur l'étendue des travaux à faire à l'œuvre même du Château. Ajoutons, pour être fidèle, que parmi les artistes, il en est de fort désireux aussi de voir une restauration intelligente garantir la conservation des ruines. M. Maurice Maeterlinck s'associe à ceux-là dans une pétition dont le texte a été publié.

Bien que, naturellement, le Château des Comtes de Flandre dût préoccuper avant tout le Cercle archéologique gantois, il a porté son attention sur d'autres points d'intérêt semblable, sans arriver toutefois à leur donner

une solution intégrale. Entre ceux-ci la polychromie des églises a fait l'objet d'un débat assez passionné. Quantité d'archéologues apportent à soutenir l'obligation de revêtir l'intérieur des édifices du culte d'une décoration en style archaïque, autant d'énergie que d'autres à combattre ce système comme contraire aux droits de la science moderne. L'accord ne paraît pas plus près de s'établir qu'entre partisans et adversaires du système d'épurement des temples, j'entends par là l'enlèvement des adjonctions accumulées par le temps : jubés, appareils de lumière, autels et même tombeaux dont le style est en désaccord avec celui de l'église. *Summun jus, summa injuria,* peut-on dire en l'occurrence. En Belgique, comme en Italie, quantité de grands artistes ont laissé la partie la plus expressive de leur œuvre dans les églises, et dépouiller celles-ci de ces éléments de décoration serait un outrage cruel fait à leur mémoire, dussent les musées y gagner.

Au point de vue plus spécial de la peinture, le Cercle gantois a jugé qu'il lui appartenait de faire un peu de lumière sur une question qui, surtout en Belgique, s'est compliquée de véritables abus et qu'elle n'a pas hésité à aborder dans les termes que voici : *Les courtines placées devant les tableaux anciens ont-elles un effet utile ou nuisible?* Sur ce point, l'avis de vingt-cinq personnes désignées parmi les artistes, conservateurs de musées, critiques et amateurs d'art, a été sollicité. Il résulte du rapport rédigé par M. le chanoine *G. Van den Gheyn,* et dont un exemplaire en brochure me parvient à l'instant, qu'à la presque unanimité, les personnes interrogées considèrent l'action des courtines comme nuisible, bien qu'aucune ne conteste pour elles la nocuité de l'action solaire. Naturellement, il est plus facile d'obvier à pareil inconvénient dans les musées que dans les églises, par la raison que dans les galeries les gardiens peuvent aisément voiler en temps opportun la lumière. Dans les églises cela est plus

difficile : il y a donc, me paraît-il, certaines mesures conservatrices à prendre. Je me permets cette remarque, à l'appui des vues que j'ai été personnellement amené à communiquer à la Commission. En somme, celle-ci se prononce radicalement et énergiquement contre l'usage de voiler les peintures par des rideaux. Quant aux moyens les plus propres à assurer la conservation des musées anciens, de très utiles opinions ont été émises par divers conservateurs. M. Obreen, directeur du Musée d'Amsterdam, notamment, pense qu'il est essentiel de protéger les tableaux anciens, non seulement par devant mais aussi par derrière. S'ils sont peints sur panneau, il faut les garantir par un second panneau d'égale épaisseur. S'ils sont peints sur toile, l'envers doit être doublé. Cette opinion concorde avec celle émise par le Prof[r] Van der Mensbrugghe, de l'Université de Gand, concluant à la nécessité de soustraire les toiles peintes à l'action du temps en garantissant leur face postérieure, préalablement séchée par un vernis, de manière à remplir les intervalles de la matière textile. Le vernis à employer serait de préférence l'huile de bouleau.

Les comptes rendus des séances du Cercle gantois offrent, on le voit, un grand intérêt. L'étranger peut toutefois en trouver la lecture peu commode, par le fait de l'intervention fréquente du flamand dans les débats.

Incontestablement un progrès se manifeste en Belgique en ce qui concerne la conservation des monuments d'architecture du passé. On a même constitué, il y a peu d'années, une « Société nationale pour la protection des sites et des monuments ». Cette société a son siège à Bruxelles. Elle a fait paraître une circulaire excellente, dont un extrait mérite d'être mis sous les yeux du lecteur. S'adressant aux ouvriers maçons, la circulaire dit : « ... En déplaçant un ouvrage brisé ou délabré, ne détruisez que ce qui a tout à fait perdu sa forme primitive. Il est préférable d'avoir l'ouvrage original, fût-il brisé ou délabré, que l'œuvre

neuve la plus parfaite et la plus habilement exécutée. Évitez spécialement l'usage d'une brosse à couleur pour harmoniser les teintes du vieux et du neuf. Le vieux doit être conservé dans sa teinte caractéristique et nulle tentative ne doit être faite pour uniformiser cette teinte avec d'autres. Ne déplacez et nettoyez jamais les vieilles surfaces moussues. La plus scrupuleuse exactitude doit être apportée à la constatation des détails, moulures et ornements, en vue des parties nouvelles à y ajouter, les morceaux les plus délicats étant d'ordinaire les moins bien conservés. » Aux patrons et ouvriers en général, la circulaire s'adresse en ces termes : « N'oubliez jamais que la réparation d'un vestige d'ancienne architecture, si peu important qu'il soit, est une œuvre à exécuter d'une façon tout à fait différente de la confection d'un travail nouveau ou la modification d'une construction nouvelle. Le but n'est pas simplement de remettre l'ouvrage en bon état, mais de *préserver* et de *conserver* un spécimen authentique des anciens arts du pays. Tout bâtiment ancien a sa valeur historique, et même si vous croyez, à première vue, que son état exige sa réédification, ou que vous pensiez le reconstruire plus facilement en entier, n'oubliez pas que toute sa valeur disparaît quand son authenticité n'est plus évidente. Notre devoir est non pas la *réédification,* mais la *conservation.* Prenez donc garde de ne point condamner à la légère un spécimen de l'art ancien, sous prétexte qu'il est hors d'état d'être maintenu. La destruction de toute œuvre ancienne constitue une perte nationale. »

A Anvers, également, un comité vient de se former avec mission de veiller à la conservation des monuments locaux.

Seulement, il manque toujours à la Belgique un texte de loi qui autorise l'expropriation pour cause d'utilité publique des immeubles ayant une valeur d'art ou d'histoire digne d'assurer leur conservation. Jusqu'ici le posses-

seur est toujours libre d'en disposer à son gré. C'est ainsi que des propriétaires de maisons de la Grand'Place, à Bruxelles, s'opposent à la restauration de leur façade, même entreprise aux frais de l'administration.

On va mettre sérieusement la main aux travaux de consolidation des ruines de l'Abbaye de Villers, travail entrepris par l'État. Au cours des fouilles, on a mis la main sur un ensemble d'objets de haute valeur historique, notamment un lot de fragments d'ardoises portant des inscriptions dont le déchiffrement a été confié au conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale, M. *Ouverleaux*. Il résulte de l'examen auquel s'est livré ce savant, que ces ardoises, dont le style est du XIIIe siècle, portent des instructions aux moines, surtout pour la sonnerie des cloches. Il y aussi des reproductions de certains passages d'auteurs du moyen âge. Ces documents curieux ont été déposés à la Bibliothèque royale. Les objets de pareille nature sont nécessairement fort rares.

A signaler aux intéressés, après un intervalle de cinq ans, la réapparition du *Bulletin de Rubens,* dont le troisième fascicule du tome III vient de voir le jour. La livraison contient, dans le texte flamand, publié par les soins de M. Génard, *Le Testament de Rubens,* dont notre savant collaborateur, M. Bonnaffé, a récemment donné la primeur à la *Gazette*. Par M. Génard, également en flamand, l'ascendance de Rubens : *De Kwartieren van P.-P. Rubens.* M. Rooses a trouvé, dans les archives du château de Gaesbeek, l'inventaire des biens, laissés par Isabelle Brant, première femme de Rubens; il y a joint des notes très intéressantes. Aux mêmes sources, M. Rooses a puisé le contrat de mariage de Rubens avec sa seconde femme, Hélène Fourment, et il annonce l'inventaire, après décès, des biens laissés par Jean Bramt, le beau-père du peintre. Ces documents et les notes qui les accompagnent sont en flamand, de même qu'une partie des notes réunies par

M. Rooses sous le nom de *Varia Rubeniana*. Elles sont suivies d'un certain nombre de pages d'*addenda* à l'œuvre de Rubens; ces dernières seules sont en français. On y voit mentionné, sous le numéro 1066[bis], un portrait d'Antoine Triest, évêque de Gand, lequel passa en vente à Londres au mois de mars 1894 et fut adjugé au prix de 199 livres, environ 5,000 francs. Cette peinture a été depuis offerte à divers musées. Son authenticité m'a paru douteuse.

Dans une récente séance de l'Académie royale de Belgique, M. l'archiviste général *Piot* a communiqué un travail sur le peintre *Coëllo*. L'intérêt principal de la communication réside dans ce fait que, d'après une lettre inédite du cardinal *Granvelle,* Coëllo aurait été au service du prélat à Bruxelles, en même temps qu'*Antonio Moro*. La lettre écrite en italien, est adressée au cardinal *Farnèze,* à Naples, pour lui recommander le fils de Coëllo. Elle dit : *Quel gran pittore (Ant. Moro) che piu servó at ré, imparè con lui (Moro) la sua arte e fatto si in essa valent' uomo.* M. Piot n'infère point de ce passage que Coëllo aurait été l'élève de son illustre confrère hollandais, mais simplement que les deux artistes ont travaillé conjointement pour le cardinal Granvelle dans les Pays-Bas. L'histoire est muette sur ce séjour. Coëllo aurait résidé à Bruxelles de 1547 à 1550, ensuite accompagné Moro à Lisbonne. M. Piot insiste sur l'influence exercée sur la direction du talent du peintre espagnol par son séjour dans les Pays-Bas.

Étant donné qu'il fut surtout portraitiste, ses relations avec Antonio Moro suffiraient à expliquer cette influence déjà signalée par M. Lefort.

UN RUBENS A RETROUVER [1].
(Le jeune abbé) François Woverius.

De quelque façon qu'on l'envisage, Rubens est le plus nettement caractérisé des peintres. S'il aborde avec une égale aisance, comme avec une égale maîtrise, les genres les plus divers, on peut dire aussi qu'il en renouvelle l'expression, et c'est là précisément que gît, pour les amateurs éclairés non moins que pour les artistes eux-mêmes, le puissant attrait de ses œuvres.

On s'explique assez l'extraordinaire empire que dut prendre sur ses contemporains un tel esprit. En dehors de ses collaborateurs immédiats, c'est par dizaines que l'on pourrait signaler parmi les peintres ceux dont l'unique aspiration semble être de marcher sur les traces du puissant génie.

Je ne prétends pas absoudre Rubens du reproche d'avoir, dans une mesure considérable, secondé, tout au moins favorisé l'entreprise de ses plagiaires, en donnant l'essor à des travaux sans nombre que son pinceau n'a pas effleurés. Un Rubens, pur de toute intervention étrangère, est chose beaucoup moins fréquente que ne le supposent la plupart de nous, et pourra, chose bizarre, être à l'occasion de physionomie moins personnelle que telle page faite avec l'aide de collaborateurs stylés à ce genre de besogne. A tout prendre, c'est encore dans les créations de moyenne grandeur : esquisses, paysages, tout particulièrement dans le portrait, que se retrouve avec le plus de chance de certitude, la main du maître dégagée de toute ingérence parasite, et, dans cet ordre de productions aussi, surgissent

---

(1) *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 15, 1896, p. 71.

d'ordinaire les spécimens encore ignorés de son pinceau.

Parmi les portraitistes, Rubens n'est pas sans pâtir de l'éclat, où, si l'on préfère, de l'importance donnée par Van Dyck à un genre que, pour sa part, lui-même n'aborde qu'à titre en quelque sorte accessoire. Certes, on lui doit un bon nombre d'effigies de personnalités illustres; pourtant il faut observer que ce n'est pas uniquement sur commande que Rubens se fait portraitiste, et pour peu qu'on les compte, les images de ses proches, de ses intimes, balancent en nombre, comme au gré des connaisseurs elles surpassent en qualité, le portrait officiel dont l'allure héroïque, il faut le dire, nous impressionne d'ordinaire plus qu'elle ne nous charme. En somme, sous le pinceau de Rubens, le portrait n'est jamais chose banale.

Le vaste et à tous égards si précieux ensemble d'estampes formant l'œuvre gravé du maître, compte relativement peu de portraits, précisément parce qu'au XVII[e] siècle voir son image vulgarisée par le burin n'appartenait, en dehors des souverains, des guerriers et des hommes d'État, qu'aux notabilités de la science et de l'art. De celles-là, Van Dyck a formé un recueil. Rubens, lui, de préférence, choisissait ses modèles parmi les personnes de son entourage. Aussi n'en a-t-il livré à l'impression qu'un nombre très restreint.

A cause même de cette circonstance, il y a lieu de s'intéresser spécialement à une production, à la fois très rare et d'un véritable mérite artistique, sur laquelle je me permets d'appeler un moment l'attention des curieux, chose que, du reste, elle justifie à tous égards.

Connue sous le nom du *Jeune Abbé*, la pièce dont il s'agit a obtenu, bien que privée de toutes indications de nom d'auteur ou de personnage, l'honneur de figurer dans la plupart des catalogues de l'œuvre de Rubens. L'attribution, bien qu'en apparence légitime, n'était nullement établie.

Non mentionnée par Mariette, l'estampe fut d'abord signalée par Hecquet en 1751. Contemporaine, à n'en pas douter, des meilleurs graveurs de l'époque de Rubens, elle ne se rangeait normalement dans l'œuvre d'aucun. Impossible, en la considérant, de songer à *Vorsterman*, à *Pontius* ou aux *Bolswert*. Elle reste donc indéterminée, et, peut-être à cause de cela, presque inaperçue.

M. Rooses, au cours de ses recherches sur l'œuvre de Rubens, ne paraît pas l'avoir rencontrée : du moins ne la mentionne-t-il que d'après M. Schnecvoogt : « Un jeune abbé, à mi-corps et avec les deux mains, debout, portant un large col plat, un habit fermé de deux rangées — il n'y a qu'une seule rangée — de boutons, un manteau ouvert. Il pose une main sur le cadre inférieur du tableau ; une main est relevée avec un geste de prédicateur. »

Dans la très riche collection de reproductions d'œuvres de Rubens formée par le Musée d'Anvers, et dont le catalogue est dû au même savant, ne figure point la pièce, difficile à rencontrer, je l'ai dit. Nul doute que, comme moi, quantité de curieux n'aient voulu pénétrer le mystère qui environne ce portrait aimable et d'aspect attirant. Peut-être bien s'agissait-il d'un des fils du *peintre, d'Albert*, son ainé. Mais il ne fut point dans les ordres et, à moins d'être de sang royal, on n'était point abbé à l'âge annoncé par notre portrait.

Peut-être encore s'agissait-il de quelque licencié espagnol de haute naissance. Le catalogue Dutuit, suivant en cela une tradition ancienne, propose le duc de Verneuil.

Si l'image nous charme par la vive intelligence, par le sérieux précoce que reflète le visage de celui qu'elle représente, elle nous intéresse autant par ses grâces juvéniles. S'agit-il d'un adolescent? A peine, car on peut dire que c'est la robe prétexte, le costume de collégien et nullement l'habit religieux que porte cet enfant, *dicendi peritus ;* son geste plein d'onction et son attitude l'indiquent

assez. Mais voici que ces hypothèses deviennent sans objet; nous allons être fixés sur les divers points qui nous intéressent.

Le portrait, on l'a vu, n'est connu que comme anonyme. Tel il se rencontre dans les diverses collections et tel aussi l'ont successivement mentionné Rob. Hecquet (1751), Basan (1767), del Marmol (1794), Voorhelm Schneevoogt (1873), Dutuit (1885), Rooses (1890), tous ceux, en un mot, qui se sont donné pour mission de décrire l'œuvre de Rubens, laissent au « jeune abbé » sa mystérieuse dénomination.

Or, d'une épreuve que le hasard me procure, résulte l'étrange révélation que, pour une raison impossible à pénétrer, l'estampe dont il ne se rencontre pas d'épreuves modernes n'a passé dans les collections que mutilée, j'entends diminuée d'un texte qui la complète et l'explique. Pour être intégrale, la pièce doit mesurer en hauteur 200 millimètres; d'ordinaire elle n'en mesure que 178. Les 22 millimètres dont on la réduit portent, disposée comme ci-dessous, l'inscription :

Woveridem vix dum bissenis auctum.
Dicentem admirans aula Brabanta stupet.
Annos suada praeit decoris praesaga futuri;
O quanta eximii vis micat ingenii?

Ingenium sequitur mentis pudor auctor Honesti.
Vultusque in toto stat probitatis amor.
Hanc animam servato Deus Patriaeq. Patriq.
Ut vivat patriae, moribus opto patris.

Francisci Woveri Antverpiensis Ioan : F. ann : XII Mens : VIII nat. Sui amicissimi Cognati iconem, Cornelius Bishtovius I. C. celebrabat *P. P. Rubens pinxit* CORN. GALLE sculpsit.

Ce texte, qu'on aurait quelque peine à comprendre, isolé du portrait qu'il complète et des faits qui le motivent, en acquiert un plus puissant intérêt. D'abord il a raison de

tous nos scrupules et légitime l'attribution à Rubens de la peinture du portrait, dont il révèle, en outre, pour *graveur Corneille Galle*, rarement plus heureux. Il nous apprend ensuite que le légiste *Corneille Bishtovius* a tenu à glorifier son parent *François Woverius (Van den Wouwer)*, d'Anvers, fils de Jean, à peine âgé de douze ans et huit mois au moment où, comme orateur, il stupéfia la Cour brabançonne.

S'être occupé de Rubens, c'est connaître le nom de *Woverius*. *Jean Van den Wouwer*, de son nom latinisé Woverius, fils de *Jean* et d'*Élisabeth de Bishtoven,* avait vu le jour à Anvers en 1576. Sa ville natale lui confia d'importantes fonctions à la suite desquelles il passa au service des archives. Très attaché à *Philippe Rubens*, son condisciple chez *Juste-Lipse*, il fut de même l'ami de Pierre-Paul et se rencontra avec les deux frères en Italie. M. Rooses a établi que c'est *Woverius* et non pas *Hugo Grotius* qui figure avec les deux *frères Rubens* aux côtés de *Juste-Lipse,* dans le fameux tableau des *Quatre Philosophes* de la *galerie Pitti*. C'est *Woverius* encore, dit le même auteur, que l'on voit représenté dans le petit portrait, « vrai chef-d'œuvre des premiers temps du maître, peint en Italie en 1612 », appartenant à la galerie Arenberg, à Bruxelles.

Effectivement, ce fut en 1602 que *Woverius* et les *frères Rubens* se trouvèrent réunis à Vérone (1), et Pierre-Paul a tenu à remémorer la circonstance, s'acquittant d'une promesse déjà ancienne, *jam olim Veronae*, par la première estampe, gravée d'après une de ses peinture, la fameuse *Judith*, imposante production de *Corneille Galle,* le graveur même dont il est question dans le présent article. *Van Dyck* nous a conservé les traits de *Woverius* en une

---

(1) Voir à ce sujet la *Correspondance de Rubens,* publiée par Ch. Rulens, Anvers, 1887, pp. 51 et suiv.

admirable eau-forte, plus tard terminée supérieurement par *Pontius*, et dont l'état primitif, réputé unique, fait partie de la collection du baron Edmond de Rothschild, à Paris.

C'est *Marie Clarisse,* femme de *Jean Woverius,* que nous représente le splendide portrait de la galerie de Dresde, longtemps attribué à *Rubens* et que M. Bode a fort justement restitué à *Van Dyck.*

Dire que l'enfant, dont la présence dans cette admirable création contribue si puissamment à sa valeur, est *François* plutôt que l'un de ses frères, sérait beaucoup s'aventurer. Il résulte, en effet, d'un crayon généalogique de la famille *Van den Wouver*, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, que dix enfants naquirent du mariage de *Jean Woverius* avec *Marie Clarisse*. *François,* le troisième des six fils [1], naquit en 1609 et fut présenté au baptême le 28 septembre. *Van Dyck,* très précoce, comme l'on sait, a pu peindre la femme de *Van den Wouver* vers 1619. L'enfant représenté sur ses genoux, pouvant avoir 6 ans au plus, est très probablement *Jean-Baptiste*, né en 1614.

Chose bien digne d'être recueillie en passant, *François Woverius,* pour surprenante que fut sa précocité, n'était pas dans sa famille le premier phénomène. *Louis*, son aîné de moins d'un an, s'était signalé avant lui d'une manière absolument remarquable dans ses lettres latines. *Quid Ludovicus possit*, *publicè Franciscus et egregiè ostendit.* Ainsi s'exprime le célèbre *Eric Puteanus* dans son appréciation de l'*Éloge funèbre de l'archiduc Albert* prononcé par le plus jeune des deux frères devant l'assistance de notables réunie à Bruxelles, le 17 juillet 1622, et dont parle l'estampe *de Galle*.

Il va de soi que l'événement fit sensation. Jean Woverius

---

[1] M. Ruelens ne semble avoir connu que cinq enfants, quatre fils et une fille.

était un personnage considérable parfaitement en cour, et les plus hauts dignitaires ecclésiastiques et civils étaient accourus pour applaudir au succès de son fils. Comme souvenir de la séance, nous avons non seulement le portrait de Rubens, mais le texte même de la harangue, issu des presses plantiniennes, conjointement avec une série d'épîtres laudatives recueillies par Louis Woverius et publiées par lui sous le titre : *Applausus amoris et favoris ab amicissimis doctissimisque viris Francisco Woverio Io. F. scriptus. Lodovicus Francisci frater collegit et publicavit.*

Ce que devait être, dans la bouche d'un enfant de 12 ans, si disert fût-il, le panégyrique d'un prince dont les funérailles dataient de peu de mois, on l'imagine sans grand effort. Le latin prêtait à la grandiloquence ; la circonstance, comme l'assistance elle-même, à l'emphase. Les épîtres les plus outrées sont prodiguées au défunt archiduc, qualifié couramment *divin Albert.* Le jeune rhétoricien est à ce point épouvanté de la grandeur de sa tâche, qu'impuissant à donner la mesure parfaite de son héros, il se compare au peintre qui, faute de pouvoir représenter un Titan dans toute sa stature, s'était contenté de reproduire son pouce.

Le succès du morceau fut immense, si l'on en juge par les lettres éditées par le frère de l'orateur ; le *jeune Woverius* fut encensé de toutes les façons, en vers comme en prose, en grec comme en latin, et son image, recueillie pour la postérité, fut retracée par le plus célèbre des peintres de son temps.

L'attitude, le geste et l'expression du portrait donnent à croire que Rubens faisait partie de l'auditoire du fils de son ami. Les termes dont se sert Puteanus, en parlant du jeune homme, semblent confirmer la supposition. *Vox licet pueri, nihil tamen puerile habuit : corpore major moderato tamen robore ferebatur, clara, distincta, constans,*

liberalis et sententiarum ponderi sufficiens. In dicentis ore meræ gratiæ erant; ac nisi tristissimi nube argumenti impenditæ ridere poterant.

Rien de mieux approprié, convenons-en, à notre portrait, où les grâces enfantines se mêlent d'une manière exquise à la gravité de l'adulte. Il semble voir un enfant jouant au prédicateur.

Quand, bientôt après la cérémonie qui venait de donner à son jeune fils l'occasion d'un si puissant relief, Woverius se vit appelé par sa souveraine à l'honneur de conduire en Espagne les négociations en vue de la trêve avec les Provinces-Unies, les deux fils qui faisaient son orgueil furent du voyage. En tous lieus, dit un chroniqueur, ils excitèrent l'admiration et la surprise des lettrés.

Ephémères sont les plantes à floraison précoce. *Louis Woverius* ne devait pas revoir la terre natale. Il mourut, à Madrid, à peine âgé de 16 ans, le 29 août 1624. François, à qui une carrière moins brève était réservée, n'én fut pas moins moissonné à la fleur de l'âge. C'est à Luxembourg, le 6 janvier 1636, que s'acheva, obscurément à ce qu'il semble, une existence que ses débuts annonçaient pleine de promesses. Que fit-il de sa treizième à sa vingt-septième année? Nous l'ignorons (1).

Qu'est devenue la peinture de Rubens, à la fois si délicate et si expressive, à la juger par l'estampe que nous en a laissé Corneille Galle? Se cache-t-elle dans quelque collection rarement visitée ou se dérobe-t-elle aux recherches au fond de quelque collège où le jeune Woverius étudia ou professa? Ou bien encore, recueillie par les descendants de la famille, s'est-elle perdue avec

---

(1) M. Alph. Govaerts, archiviste adjoint de l'État belge, à qui nous devons l'information précieuse touchant la date et le lieu de décès de François Woverius, nous promet un travail d'ensemble sur sa famille. Il n'a pu rien nous dire touchant la partie de l'existence du jeune lettré postérieur à son voyage en Espagne.

le souvenir du phénomène dont elle était destinée à perpétuer la mémoire? Autant de problèmes.

Du moins acquérons-nous la certitude que le portrait a été peint. La publicité que *la Gazette* daigne accorder à ces pages aura pour résultat, espérons-le, de nous apprendre s'il a subsisté autrement que par l'estampe que nous mettons sous les yeux du lecteur.

MAX LEHRS [1].

Der Meister W ⍋; ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen [2].

La gravure au burin, à ses débuts, compte peu de maîtres plus dignes d'attention que celui dont M. Lehrs s'occupe dans la présente monographie. Bartsch chiffrait à trente et une pièces son œuvre, augmenté ensuite de seize pièces nouvelles par Passavant. De cette double nomenclature M. Lehrs écarte certaines pièces d'attribution erronée, pour arriver, à son tour, à un total de quatre-vingts numéros, y compris trois planches mentionnées par divers catalogues, mais qu'il n'a point aperçues au cours de ses recherches.

L'intérêt d'art et l'intérêt d'histoire se joignent pour donner aux productions du maître W ⍋ une haute importance. Pas plus que ses devanciers, M. Lehrs n'aboutit à expliquer le monogramme de l'artiste, mais avec plusieurs d'entre eux, il opine pour lui assigner une origine flamande.

Cela étant, nous nous trouverions tenir le premier représentant par le burin de cette école, dite de Bruges, qui a

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1896, p. 170.

(2) Un volume in-folio avec 31 planches héliographiques. Dresde, Wilhelm Hoffmann, 1895.

donné à l'art une si glorieuse pléiade de peintres et de miniaturistes. Sans doute il n'en reflète que d'assez loin la pureté, mais, comme le dit Renouvier, « l'habileté générale du dessin, la beauté des détails d'architecture ogivale qui relèvent la plupart de ses compositions, le burin gras et souvent frais et moelleux avec lequel elles sont exécutées, méritent à tous égards d'être loués ».

Avons-nous affaire à un graveur exclusif? C'est douteux. Avec Renouvier encore et M. Lehrs, on peut croire qu'il s'agit d'un orfèvre, maniant accessoirement le burin, car, en vérité, les sujets d'orfèvrerie, d'architecture et d'ornementation qui interviennent dans l'œuvre lui donnent son relief principal.

Aucune pièce n'est pourvue de millésime; on supplée toutefois à cette absence par le fait — un des plus intéressants que révèle le livre de M. Lehrs — que notre graveur n'est autre que celui des grandes armoiries de Charles le Téméraire, attribution à laquelle je me rallie d'autant plus volontiers que, comme l'auteur a la bonté de le dire, je l'avais faite de mon côté.

Alvin fixait assez précisément à l'année 1467 la date des armoiries de Bourgogne, « la plus ancienne gravure en taille-douce gravée dans les Pays-Bas ». Dès lors nous sommes en présence d'un contemporain du maître E. S., sinon de lui-même, comme l'aurait voulu Harzen, présent à la trouvaille de la pièce. Alvin n'adopta point cette manière de voir et les recherches de M. Lehrs lui donnent raison, comme elles achèvent de prouver le bien fondé de ses vues — et des miennes — touchant la fausseté d'un morceau que Pinchart et de Brou s'efforçaient de donner pour une version première des armoiries de Bourgogne, alors qu'en réalité — M. Lehrs a pu l'établir — il s'agit d'une assez médiocre copie du maître dit « aux banderoles », laquelle, depuis quelques années, a passé au Cabinet de Londres.

Chose bizarre et d'explication difficile, on trouve dans l'œuvre du maître E. S. jusqu'à quinze estampes manifestement retravaillées par W, lequel a plus tard mis sa marque sur plusieurs. Envisager les deux artistes comme de même souche serait pour le moment aventureux. Y eut-il entre eux des rapports de maître à élève? Rien ne s'y oppose. Inférieur à son confrère, W, par sa technique, consacre un progrès.

Très inégale, au surplus, est la valeur de ses travaux : admirables pièces d'orfèvrerie, ostensoirs, crosses, reliquaires, etc., fragments d'architecture et ornements gothiques superbes, alternant avec des figures mal charpentées, de formes arthritiques, selon le terme employé par M. Lehrs. On trouverait peu surprenant de rencontrer des orfèvreries religieuses façonnées d'après de tels dessins et certes il a pu exister, sur les places publiques de Flandre, des fontaines du genre de celles que nous montre le présent recueil.

Pour ce qui est des églises et des chapelles gothiques assez nombreuses dans l'œuvre et dont la représentation est vraiment pittoresque, M. Lehrs y voit de pures fantaisies ou plutôt des modèles destinés aux sculpteurs de retables, peut-être aussi aux peintres en peine de motifs d'architecture pour les volets de leurs triptyques.

Que tout y soit fait d'imagination, c'est peut-être trop dire. M. Lehrs a relevé, sur une épreuve d'intérieur d'église, au Cabinet d'Oxford, le mot ANVERS tracé en vieille écriture. On n'arriverait pas à déterminer l'édifice, mais certainement l'*Intérieur d'oratoire*, figuré sous le nº 56, pl. XXI, offre une grande analogie avec la chapelle de Bourgogne, à Anvers. L'abondance ornementale ne serait pas un obstacle absolu à l'existence de certains de ces ensembles. L'Espagne a des types d'une richesse au moins équivalente, et sans aller jusque-là, la chapelle de Henri VII à Westminster peut leur être comparée sous ce rapport.

Les sujets profanes de notre gaveur sont, en majeure partie, militaires. Ils nous montrent, sous les armes, des fantassins et des cavaliers formés sur plusieurs rangs, morceaux uniques en leur genre. Ils nous montrent aussi des guerriers sous la tente. Nécessairement, il s'agit de troupes bourguignonnes, attendu que M. Lehrs nous signale (n° 22, pl. VIII) l'écu de Bourgogne et les attributs de la Toison d'or, servant à décorer un pavillon qui, sans doute, abrite le prince.

Le types de navires, au nombre de sept, sont extrêmement curieux et nous fournissent les représentations les plus anciennes du genre, en gravure. On y lit des titres en flamand : *baerdze*, barque, et *kraeck*, caravelle. Du reste, une inscription votive dans la même langue figure au bas d'une image de saint Quirin, que viennent implorer, à grand renfort d'offrandes, des fidèles de toute condition.

Bien qu'en général il manie le burin avec dextérité, le graveur n'accuse pas, dans son imagerie pieuse, un savoir qui soit d'accord avec son sentiment du pittoresque. Aussi ne m'aventuré-je pas à lui faire honneur de l'invention de ses figures, moins encore de ses compositions. Les *Madones* et les *Apôtres*, alors que les niches ornementales où il les place seraient de sa composition, semblent manifestement inspirés de peintures ou de dessins d'autrui. Comment admettre que le *Crucifiement* (Lehrs, 8), les *Madones* 2 et 4 (lesquelles se répètent en plus petit format sous les n°s 3 et 5), par leur gaucherie même, n'attestent pas le souvenir d'un maître de valeur plus haute que leur interprète par le burin? *A fortiori*, le *Saint François recevant les stigmates* (n° 16) et le *Saint Martin* (n° 18), ce dernier maniant son épée de la main gauche, ont-ils eu pour sources des créations très précises, chose en quelque sorte prouvée par leur déformation moindre sous le burin du graveur, lequel s'est abstenu de mettre sa marque sur l'une

et sur l'autre pièce. On peut, du reste, se rallier à l'attribution.

Ne pas envisager comme de première main l'ensemble des productions du graveur serait si peu une hypothèse gratuite, que précisément la plus parfaite de ses pièces, *La Généalogie de la Vierge*, dont Renouvier fait un juste éloge et dont la supériorité étonne M. Lehrs, se retrouve presque textuellement dans une peinture. Ce tableau de maître anonyme, vendu à Londres, en 1895, sous le nom de van der Goes ([1]), acquis depuis par le Musée de Lyon, qui se place au premier rang des galeries publiques de France, constitue un véritable problème. Dans son ensemble comme dans ses détails, il pourrait être envisagé comme le point de départ de la gravure de W A. Abstraction faite de deux figures de donateurs et à l'exception d'un vieillard remplacé par un jeune homme qui, dans la peinture, occupe la place de l'apôtre saint Jacques le Mineur, tout se retrouve de part et d'autre. Traduction libre, sans doute, mais que j'ai bien de la peine à envisager comme ayant pu servir de thème à un tableau de la qualité de celui qui nous occupe. Le graveur s'est-il exceptionnellement inspiré d'une peinture, ou bien est-ce l'inverse.

Ajoutons que ses estampes durent avoir grande notoriété. Dès le XVe siècle, elles étaient l'objet de copies, et M. Loga nous a récemment montré Michel Wolgemut tirant de la *Généalogie de la Vierge* des motifs pour illustrer les Grandes Chroniques de Nuremberg ([2]). Rencontre étrange à qui songe qu'on avait pensé, dès le début de ce siècle, à faire, du graveur W A, le maître de Michel Wolgemut.

([1]) Il eut pour premier acquéreur M. Stéphen Bourgeois, à Paris, chez qui j'ai eu la satisfaction de pouvoir l'étudier.

([2]) Annuaire des Musées royaux (*Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*), t. XVI, p. 224.

J'en ai dit assez pour montrer que le nouveau livre du savant conservateur des estampes de Dresde constitue une adjonction des plus précieuses à l'histoire des commencements de la gravure en taille-douce. Par la sûreté, par l'abondance des informations, par la sagacité des aperçus et l'excellence des reproductions, il prend place au nombre des sources les plus précieuses auxquelles puissent recourir l'iconophile et le curieux.

La collection de « Costumes militaires de Lintermans » donnée à la Bibliothèque royale. Portrait de Balat par Leys. — La restauration des monuments anciens (1).

La Bibliothèque royale s'est enrichie, par voie d'héritage, d'une collection assez spéciale, celle de costumes militaires, réunie par M. Lintermans, décédé à Bruxelles, au cours de 1895, et qui n'était pas sans notoriété parmi les spécialistes de l'uniforme.

Bien qu'il fût musicien, et qu'il eût à son actif la création du chant choral en Belgique, *M. Lintermans* avait travaillé avec une persistance curieuse à la formation d'un ensemble de choses absolument en désaccord avec l'art auquel s'était consacré sa vie. On n'a trouvé chez lui que de rares partitions : en revanche, ce qu'il possédait de livres et de planches sur le costume en général et le costume militaire en particulier remplissait une maison.

On n'a pu s'expliquer le goût spécial du vieux collectionneur que par cette autre passion non moins bizarre

---

(1) *Chronique des arts et de la curiosité*, 1896, p. 199

que la première, celle des bijoux! On a pu faire une vente spéciale — au profit des établissements de bienfaisance que l'opulent musicien avait institués ses légataires — des bagues, des épingles de cravate, chaînes de montre, pommeaux de canne qu'il avait possédés. L'amour du clinquant, caractérisé par ces objets de parure, amène presque naturellement à un rapprochement avec le côté décoratif de l'uniforme.

Quoi qu'il en soit, M. Lintermans, auquel parfois il prenait fantaisie de manier le crayon ou le pinceau pour peindre quelque costume dont l'éclat faisait souvent le seul attrait, avait eu recours à divers artistes et tout particulièrement à ceux qui se sont fait une notoriété dans le genre pour lui donner les types de diverses armées du monde. Du monde, attendu que l'Inde, les Républiques sud-américaines et l'Australie sont représentées dans ce panthéon d'un genre spécial, tout comme l'Europe. Ces dessins, faits sur commande par des artistes anglais ou italiens, — inutile de dire que la collection comprend les meilleurs types français lithographiés, — sont exécutés à l'aquarelle avec ce genre de précision qui appartient à la gravure de modes.

Pourtant, il faut le dire, c'est au contemporain que paraît s'être intéressé d'abord Lintermans, dont, à la vérité, les souvenirs dataient d'assez loin pour lui permettre de recueillir bien des choses, qui, sans être antérieures au présent siècle, n'en offrent pas moins déjà un sérieux intérêt historique.

Passons à Anvers.

On ne saurait passer sous silence l'entrée récente, au Musée, d'une peinture de *Leys*, faite pour intéresser à des titres divers. D'abord il s'agit d'un portrait, chose rare dans l'œuvre du maître; de plus, ce portrait, tant par les circonstances de sa production que par les petits incidents qu'il provoqua, mérite qu'on s'y arrête.

Ce qu'il y a tout d'abord d'assez étrange concernant cette image, c'est que jamais elle ne fut en la possession de l'homme dont elle retrace *les traits, feu Balat,* l'architecte du palais des Beaux-Arts à Bruxelles, également membre de l'Institut de France, bien que Leys eût expressément tenu à faire cette œuvre en témoignage de gratitude.

Effectivement, Balat avait rendu à son ami le signalé service de le libérer de ses attaches envers un financier bruxellois, qui, par suite d'un traité conclu avec le peintre, était possesseur de fait de toutes ses productions, avec le droit d'en disposer comme il l'entendrait.

Quand l'Exposition universelle de 1855 eut fait de Leys une des personnalités artistiques les plus en vue de l'Europe, et que de toutes parts lui affluèrent les commandes, on s'explique que le contrat devint des plus onéreux. Ce fut à ce moment que Balat réussit à rendre au peintre sa liberté, et il fut convenu d'enthousiasme que le portrait de l'architecte serait le gage d'une reconnaissance à coup sûr justifiée.

Il fut fait, et, chose touchante, il constitue la dernière des productions de son auteur. Seulement, lorsque s'ouvrit la succession du peintre, celui-ci laissant des enfants mineurs, des difficultés surgirent pour la délivrance de la peinture qui, en dernière analyse, faillit donner naissance à un procès, abandonné sur l'intervention d'amis influents, si bien que Balat survécut de plus de vingt-cinq ans à son ami sans entrer en possession du portrait que celui-ci avait tenu à lui offrir. Et le plus piquant de l'affaire, c'est de voir finalement après la mort de Balat, son image achetée aux héritiers de Leys pour aller figurer au Musée d'Anvers.

De moyen format, ce n'est pas, tant s'en faut, une œuvre destinée à occuper un rang supérieur parmi les travaux du peintre. Leys, surtout vers la fin de sa carrière, était loin de trouver sur sa palette la richesse des tonalités

qui caractérise les œuvres de la période moyenne de sa vie. Le personnage est comme en bois. Balat prêtait à beaucoup mieux.

Les fresques de la maison de Leys, acquises par la ville d'Anvers, ont été finalement transportées sur toile avec beaucoup de succès par M. Pelle. Les retouches nécessaires ont été confiées à *M. Lagye*, un des anciens collaborateurs du maître. Il paraît que, par un hasard singulier, les peintures s'adapteront à merveille à l'emplacement qui leur est destiné à l'Hôtel de ville.

Il s'est constitué, au cours des dernières semaines, à Anvers, un comité qui se donne pour mission de veiller à l'entretien et à la restauration des façades. Il n'était que temps. Peu à peu, en effet, les nécessités diverses d'une grande agglomération amènent la disparition des vénérables restes du passé, et Anvers, sous le rapport du pittoresque, n'est plus aujourd'hui qu'un reflet affaibli de ce milieu cher aux artistes où Leys et son neveu Henri de Braekeleer trouvèrent l'occasion de pages d'un si haut pittoresque. Malheureusement, en Belgique, la loi ne met pas les édifices du passé à l'abri des actes de vandalisme, et la conservation des vieilles façades est un simple acte de complaisance des propriétaires. Tout récemment, ainsi, on a vu disparaître quelques jolis types de portes du XVIIe siècle, heureusement recueillis par le Musée d'archéologie et appliqués au mur du jardin de l'Académie des Beaux-Arts. Sans sortir d'Anvers même, on peut, des quais de l'Escaut, lire sur le vénérable pignon de l'Ancienne Boucherie, un des plus grandioses ensembles du XVe siècle qui restent au pays, une gigantesque inscription-réclame de marchand de vin !

Elle est grosse de dangers, d'ailleurs, cette question de restauration de monuments anciens si justement traitée dans la *Chronique des Arts*, à propos de Versailles, par

M. G. S. [1]. L'auteur s'est rencontré d'une manière remarquable avec un écrivain belge, M. Joseph Nève, le très zélé chef de division de l'Administration des Beaux-Arts.

Dans un travail paru sous le titre : *Quelques remarques à propos de la restauration des monuments d'art ancien*, M. Nève combat les idées de John Ruskin, qui, on ne l'ignore pas, se déclare hostile à toute restauration, jugée par lui comme impossible.

« Il faut, dit avec raison M. Nève, avoir le culte des œuvres d'art, mais ce culte dégénérerait en superstition s'il allait jusqu'à laisser crouler le temple pour mieux le respecter. »

Partant de là, l'auteur se demande où s'arrête la mesure. S'il s'agit de peinture, on s'abstiendra de la manière la plus scrupuleuse d'ajouter quoi que ce soit à l'œuvre endommagée; l'on s'abstiendra même d'y toucher, sans avoir au préalable dressé le programme de ce qu'il faut y faire. S'il s'agit d'une fresque, il importera de n'en pas confondre les parties anciennes avec les adjonctions devenues nécessaires, là où elles seront encore possibles. Celles-ci se feront au préalable sur une reproduction textuelle, de manière à éviter les mécomptes irréparables.

En ce qui concerne les monuments d'architecture, l'auteur se montre partisan de la plus extrême discrétion. Il admet qu'on remplace par des pierres usées, et ne voit aucun inconvénient à ce que le temps mette la partie réparée en harmonie avec le milieu où elle vient à se produire. Mais là doit se borner la restauration.

« Toute moulure ébréchée ne devra pas être refaite à nouveau. La brèche choque moins les yeux que l'emplâtre que l'on appliquerait pour la boucher. Un chapiteau

---

[1] *Chronique des arts et de la curiosité*, 1896, p. 58.

auquel il manque une volute ou un crochet peut encore remplir fort bien son office de chapiteau. Quelques éclats de pierre détachés d'une nervure ou d'une corniche, ne doivent pas entraîner pour celle-ci la mise au rebut. »

On voit surtout avec plaisir M. Nève se prononcer en faveur de l'électisme le plus large en matière de restauration. « Non seulement on ne sacrifiera à l'unité de style aucune construction qui soit un spécimen caractéristique de l'art d'une époque, mais on laissera intactes celles que recommande soit une main-d'œuvre remarquable, soit même simplement la beauté ou la richesse des matériaux employés. Quant à celles qui rappellent des souvenirs historiques, il est superflu de dire qu'elles doivent être considérées comme inviolables. »

Bonnes et sages paroles. Espérons qu'elles seront entendues.

Le respect des choses du passé s'est manifesté récemment avec une grande force dans la population gantoise à propos d'un incident qui a fait couler des flots d'encre.

Un opulent amateur parisien offrait à la ville une somme de 800,000 francs, en échange de *deux plaques d'argent doré du XVe siècle*, déposées au Musée archéologique.

Beaucoup crurent à une mystification; la chose n'en était pas moins exacte. Les objets qu'il s'agissait de céder sont l'œuvre d'un orfèvre du nom de *Corneille Debondt*, originaire de Bréda. Ils étaient à l'usage des trompettes de la ville. Bruges aussi en possède de remarquables, de même destination.

Les plaques gantoises, de forme ogivale, représentent la *Pucelle de Gand, entre deux hommes d'armes, assise sous un dais, ayant à ses pieds le lion de Flandre.*

D'énergiques protestations s'élevèrent contre l'idée de laisser sortir du pays des objets précieux faisant partie du patrimoine de la ville. Les magistrats se montraient indéci-

en présence de l'importance de la somme; le retrait de l'offre mis fin aux pourparlers.

C'est chose rare, au temps où nous sommes, qu'une transaction de cette espèce. Si la loi n'est pas intervenue encore pour empêcher de se produire, il importe qu'une fois pour toutes elle fixe la matière. On n'a pas perdu à Gand le souvenir du morcellement de l'*Adoration de l'Agneau* de Van Eyck. L'événement est antérieur à la constitution de la Belgique; on ne s'imaginait pas qu'il put se reproduire.

On peut s'attendre à voir *les plaques des métiers de Gand* éveiller une vive curiosité pendant les jours où siégera, dans l'antique cité flamande, le Congrès de la Fédération des Sociétés archéologiques, fixé au mois d'août.

Exposition projetée à Bruxelles.
La ville reproduira une ancienne construction.
Restauration de la Grand'Place.
Le Musée ancien. — Les entrées payantes.
Catalogue futur de la Galerie d'Arenberg.
Troisième centenaire de la naissance de Van Dyck.
A ce propos, future exposition de ses œuvres [1].

Quelques mois à peine nous séparent de l'Exposition à laquelle Bruxelles convie les nations de l'Europe. L'industrie, on aime à le croire, y fera éclater ses progrès et ses ressources. Ce qu'y donneront les Beaux-Arts est difficile à pronostiquer. Il ne semble pas que l'importance monumentale de l'entreprise doive lui assurer un rang considérable entre ses pareilles. Disposant encore des locaux de

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 17, 1897, page 164.

l'Exposition de 1880, on leur donne en ce moment l'extension nécessitée par les nouvelles exigences, mais rien n'annonce que nous y sentions le charme de l'imprévu ou quelqu'une des hardies et éphémères conceptions architecturales dont les expositions universelles offrent le naturel et favorable prétexte. Même, le Parlement a repoussé la demande des crédits nécessaires *à l'édification d'une arcade monumentale* dont le soubassement attend, depuis pas mal d'années, un complément qu'on s'est, en désespoir de cause, résolu à simuler.

Avouons pourtant que, faute d'un cadre monumentalement conçu, les expositions universelles, par leur multiplication même, marquent à peine dans les souvenirs et que leur attrait est en raison directe moins des plaisirs qu'elles procurent à leurs visiteurs que du caractère imposant de leur mise en scène. Ce n'est assurément pas le Vieux Bude — Ös Buda — avec ses plaisirs bruyants qui a fait le succès de l'Exposition de Pest, c'est la merveilleuse exhibition historique et les splendides locaux où on l'avait aménagée.

Notre municipalité avait conçu le projet grandiose d'une reconstitution de la partie de l'*ancien palais des ducs de Brabant*, et dont les restes, épargnés par l'incendie de 1731, firent place, quelques années plus tard, au quartier du Parc et de la place Royale, assez semblable à la place Stanislas à Nancy. Le coût de l'entreprise y a fait renoncer, chose regrettable, surtout au moment où va disparaître, ou peu s'en faut, l'historique Montagne de la Cour.

La ville de Bruxelles affectera donc à ses expositions un local plus modeste, reproduisant, en partie, l'*ancien hôtel de Nassau*, dont l'emplacement est actuellement occupé par la Bibliothèque royale et le Musée de peinture moderne. C'était une construction datant du XVI[e] siècle, pourvue d'une tour et d'une élégante bretèche, supportée par un portique à colonnes. Si l'effet répond à l'attente du

Collège échevinal, la construction deviendra définitive et se reliera à l'hôtel de Ravenstein, devenu, depuis peu d'années, le siège de plusieurs sociétés scientifiques, et que vont dégager les travaux de la Montagne de la Cour, mentionnés plus haut et activement poussés. C'était dans la partie en train de disparaître et dénommée jadis les *Escaliers des Juifs*, qu'avait fixé sa demeure *le peintre David Teniers*, deuxième du nom.

La capitale entend, du reste, se montrer sous son aspect le plus avantageux, ce qui, pour le moment, se traduit par un ensemble de travaux qui font autant de fondrières de quelques-unes des artères les plus importantes, livrées aux poseurs de rails pour voies électriques.

L'admirable flèche gothique de l'Hôtel de ville est, depuis des mois, dérobée aux regards par un échafaudage qui, de la base au sommet, lui fait une carapace de madriers. On a descendu des hauteurs où il planait l'*Archange protecteur* de la cité, celui dont la silhouette altière se profilait au faîte de la tour. Dorée à neuf, cette figure du XVe siècle est exposée dans une des salles de l'hôtel communal, en attendant de reprendre là-haut son poste de combat.

Un groupe d'artistes avait émis le vœu de voir ouvrir un concours pour le remplacement de l'antique image par une conception nouvelle. L'idée a eu heureusement peu de succès dans le public, si prompt à s'enticher des nouveautés. Pour faire autre chose, on eût difficilement fait aussi bien que la figure existante, qui complète si merveilleusement la ligne gracieuse de la tour.

Tous les alentours du palais communal sont en pleine voie de restauration. On s'occupe, en outre, de réédifier une des maisons historiques de la place, celle dite de l'*Étoile,* démolie il y a quelque trente ans, en vue de l'élargissement d'une rue dont elle formait l'angle. La reconstruction se fait de telle sorte que l'étage portera sur

colonnes, de façon à concilier les nécessités de la circulation avec celles d'un coup d'œil pittoresque.

Bruxelles, on le voit, est tout entier à sa parure. Les Musées, pour leur part, s'y sont mis d'entrain, et tel qui parcourut, il y a peu de mois, la galerie des maîtres anciens, aura peine à s'orienter aujourd'hui, tant sont radicales les modifications opérées dans sa distribution : sans exception aucune, les toiles qui la composent ont reçu un placement nouveau.

On n'ignore pas, sans doute, que le *Palais des Beaux-Arts,* conçu pour servir de local de fêtes et d'expositions temporaires, devint, il y a peu d'années, le Musée de peinture ancienne, ce qui n'alla pas précisément sans mécontenter les artistes dépossédés d'un local érigé expressément à leur usage.

La physionomie du palais accuse, au premier abord, les exigences de sa destination. Le bas est formé d'une immense salle hypostyle, auditoire pour les concerts, salle d'exposition pour les sculptures, au besoin. A l'étage des galeries en promenoir, éclairées directement par leur plafond vitré et de biais par le vitrage central, reliées, d'autre part, à divers salons, dont un, notamment, d'élévation proportionnée à sa vaste superficie, est conçu pour l'exhibition des toiles de grandeur inusitée.

Que ce local, de disposition très heureuse et d'aspect imposant, ne s'adaptât pas d'une manière adéquate à son nouvel emploi, on pouvait le présumer. Pour transitoire, son objet essentiel ayant été de mettre les trésors d'art à l'abri du danger d'incendie, danger permanent à cause du voisinage des habitations de la Montagne de la Cour, dont la transformation était depuis longtemps à l'étude.

En prenant possession du nouveau local, la Commission jugea tout d'abord que disposant d'un salon de dimensions comparables à celles du Salon carré du Louvre, son affectation aux plus vastes toiles, spécialement à celles de

Rubens, était logiquement indiquée. Par la force des choses, ce salon devenait ainsi le point principal du Musée, les galeries adjacentes et celles ouvertes sur la grande salle du parterre recevant les peintures de dimensions moindres, posées sur la cimaise, et le rang supérieur se composant de toiles plus amples, susceptibles d'être vues de plus loin.

Éclairées à l'excès, ces parois rachetaient par une certaine richesse d'ensemble la surabondance des éléments, richesse d'autant plus apparente que, dès l'entrée, l'œil embrasse l'entier développement des galeries du pourtour, disposition admirable pour un local des fêtes, mais moins conforme aux exigences d'un musée.

Le remaniement a établi les choses en ordre inverse. Les petites et les moyennes peintures ont disparu des grandes galeries, cédant la place aux grandes, lesquelles occupent l'ensemble des parois de la galerie en quadrilatère. Les vastes toiles de Rubens apparaissent ainsi en enfilade, reposant sur la cimaise, se voyant à distance, grâce au vide laissé par la salle des sculptures disposée au rez-de-chaussée. Et conformément à la loi de l'équilibre, les primitifs ont pris possession de la salle abandonnée par les toiles les plus grandes, ce qui, soit dit en passant, ne semble pas à tout le monde être logiquement d'accord avec les conditions que réclame leur délicatesse d'exécution.

Au centre de la salle, sur un écran, se présente le triptyque de Quinten Massys, *La Descendance de sainte Anne,* disposition franchement malheureuse. La galerie des peintures italiennes, comme celle improvisée pour les œuvres françaises, a été supprimée.

Enfin, les portraits de *Frans Hals,* de *Rembrandt, La Ville assoupie* de *Nicolas Maes,* les *Jan Steen,* etc., ont pris la place des maîtres gothiques dans les petites salles attenant à la grande galerie.

Tel est, dans son ensemble, ce remaniement qui, de fond en comble, a transformé la physionomie de notre galerie nationale. Outre que, d'une manière générale, les peintures y ont changé de place, un certain nombre de pages, extraites des magasins, ont permuté avec d'autres qui y ont été réintégrées.

La nécessité d'une nouvelle édition du catalogue se fait, par là même, impérieusement sentir. Il y aura lieu de tenir compte d'accroissements assez nombreux, faits au cours de la dernière année, et entre lesquels se font remarquer surtout une guirlande de fruits de Snyders et deux Mabuses : une *Madone avec l'enfant Jésus,* exemplaire de bonne qualité, d'une composition que le maître a répétée, et un groupe d'*Adam et Eve,* figures de grandeur naturelle, offrant assez d'analogie avec un sujet pareil du palais de Hampton-Court.

Parlant du Musée, il n'est pas sans intérêt de constater qu'en Belgique, tout comme en France, la question des entrées payantes se pose de jour en jour plus nettement. S'il répugne à nombre de gens d'en revenir au vieux système qui, à Bruxelles, — comme à Paris du reste, et en bien d'autres lieux, — n'offre au public qu'un nombre limité de jours d'accès, on est bien obligé de se dire que le *quantum* des visiteurs sérieux et des curieux de bon aloi n'a rien à voir avec le flot sans cesse grossissant de désœuvrés des deux sexes qui, particulièrement l'hiver, envahit les banquettes, de gamins médiocrement stylés aux règles de la bienséance, sans parler des miséreux pour qui les bibliothèques et musées ne sont qu'une sorte de chauffoir meublé de sièges confortables.

Contre ceux-là une redevance, si minime fût-elle, serait une barrière efficace, ayant d'ailleurs pour corollaire un libéral octroi de cartes permanentes. En somme, la question est de celles qu'on ne pourra éluder bien longtemps. Il est peut-être bon d'ajouter que peu de galeries publiques

sont, à part certains jours, absolument gratuites en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Espagne ou même en Angleterre. La National Gallery de Londres a, par semaine, une couple de jours payants, jours réservés plus spécialement aux copistes et pas toujours des plus commodes pour les visiteurs. A Anvers, l'entrée n'est gratuite que deux jours par semaine aux divers Musées. Il ne me semble pas qu'on s'en plaigne.

Une nouvelle, destinée à faire plaisir aux amis de l'art, est la publication prochaine d'un catalogue de la *Galerie du palais d'Arenberg* à Bruxelles. Ce livret, qui viendra combler une véritable lacune, sera l'œuvre de M. Jos. Nève, de la direction des Beaux-Arts. Sa publication sera d'autant mieux accueillie qu'elle est le meilleur gage du maintien en Belgique de la précieuse galerie ducale dont le transfert en Allemagne, assurait-on, était décidé. Des renseignements sûrs me permettent de dire que le jeune duc d'Arenberg projette de faire annexer à son palais de Bruxelles une galerie qu'il enrichirait de diverses toiles importantes appartenant au majorat et dispersées dans ses châteaux de l'étranger.

La dernière réunion du Corps académique d'Anvers a décidé, en principe, la célébration, *en 1899, du troisième centenaire de la naissance d'Antoine Van Dyck*. Né à Anvers le 22 mars 1599, le grand peintre est mort à Londres le 9 décembre 1641. Ses cendres, déposées à Saint-Paul, furent dispersées lors de la reconstruction motivée par le grand incendie.

Ce qu'Anvers fera pour glorifier son illustre enfant, n'est pas arrêté encore. N'oubliez pas que la maison qui s'élève sur l'emplacement de celle où il vit le jour est décorée d'une plaque commémorative; que sa statue s'élève depuis trente ans déjà en face de l'ancien Musée, et qu'un des quais les plus importants de l'Escaut porte son nom. Et comme, avec cela, le nom de Van Dyck ne s'attache à

aucun des grands actes qui ont illustré la carrière de Rubens, ni même celle de Teniers, qui lui, fonda l'Académie d'Anvers; que de plus, après avoir vécu bien des années loin de sa ville natale, il est mort sur la terre étrangère, la forme des honneurs complémentaires à rendre à sa mémoire ne paraît pas aisée à définir.

Une Exposition de portraits anciens à Bruxelles [1].

Par une étrange et mystérieuse coïncidence, le jour où s'ouvrait, à Paris, l'Exposition de portraits de femmes et d'enfants, Bruxelles voyait s'ouvrir, dans les galeries du Musée moderne, actuellement fermé pour cause de remaniement, une exposition de portée similaire.

Organisée sous de hauts patronages, cette réunion d'effigies, pour la plupart anciennes, comprend un certain nombre d'œuvres que recèlent, en temps ordinaire, d'opulentes demeures et dont, pour plusieurs du moins, l'attrait de nouveauté se combine avec un intérêt d'art et d'histoire incontestable.

Quelques marchands notables, spécialement de l'étranger, MM. Sedelmeyer, Durand-Ruel, d'autres encore, ont obligeamment prêté leur concours aux organisateurs de ce Salon, numériquement assez restreint, digne pourtant, à des titres divers, de l'attention des curieux.

Un avis du catalogue déclare laisser aux exposants la responsabilité des attributions. Mesure prudente autant que justifiée ; car qui de nous ignore la décevante influence exercée par la possession sur le jugement de qui possède ? Être pitoyable à cette humaine faiblesse est un devoir. Convenons qu'elle entre pour une part dans les joies du collectionneur et que la vouloir railler est presque faire preuve d'ingratitude envers qui nous procure l'occasion de voir des choses excellentes, encore que mal dénommées.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 18, 1897, p. 81.

C'est dire que nous userons avec réserve du droit qu'avec le catalogue on achète en entrant.

D'une manière générale, le XVI[e] siècle et surtout le XVII[e] fournissent à l'Exposition ses premiers éléments d'attrait. L'appoint de quelques toiles du XVIII[e] siècle et du nôtre y est des mieux venus pour tempérer la monotonie, en quelque sorte fatale, d'un ensemble où dominent les œuvres créées sous des influences communes, les Néerlandais étant ici en majorité.

Contraste heureux, d'ailleurs, que celui qui met en présence l'austérité du XVI[e] siècle et les frivoles réunions du XVII[e] siècle où tout est façonné par la mode, tout, jusqu'au paysage où se déroulent ces scènes de famille dans lesquelles revit avec tant d'éloquence à nos yeux la physionomie des sociétés éteintes. Ce hasard des rapprochements aligne côte à côte deux portraits de famille de *Pierre Pourbus le vieux*, de caractère et de dimensions très analogues. L'un appartient au baron de Woelmont et nous montre le peintre lui-même et sa famille ; l'autre, au marquis de la Boëssière, représente, selon le catalogue, la *famille Berchem*. D'un côté onze, de l'autre treize figures de grandeur naturelle, assemblées autour d'une table où repose le clavicarde, tenu par une femme, qu'un personnage masculin accompagne du luth. De part et d'autre, les enfants font honneur à un régal de fruits que leur prépare une des personnes de l'assistance ; au fond de l'un et de l'autre tableau, le portrait de quelques parents défunts.

Cette sommaire description suffit à prouver que la physionomie générale des deux tableaux a d'étranges ressemblances, tant pour l'ensemble que pour les détails. Il en est de même du principe de coloration tenu dans une gamme sobre et des mieux adaptées à l'esprit de ces assemblées paisibles, où la musique n'est certes point nécessaire pour faire régner la concorde. Aussi bien, le tableau du

marquis de la Boëssière, excellemment conservé, porte sur le cadre contemporain, une inscription qui en souligne bien la portée :

UT NIL CONCORDI THALAMO FELICIUS OMNI IN VITA ESSE POTEST, ET SINE LITE TORO
SIC MAGE IVCVNDVM NIHIL EST, QVAM CERNERE GNATOS
CONCORDEIS NIVEO PECTORE PACE FRVI 1561

L'étroit rapport d'arrangement des deux œuvres est aussi caractéristique de l'époque que du maître lui-même, dont on se hâtèrent à tort de signaler la pauvreté d'imagination. Il semble, au contraire, que Pourbus fasse preuve d'initiative pour le groupement des personnages, tout compte fait de ces portraits d'ensemble, fréquents au XVIe siècle, où le peintre se contente d'un alignement de têtes qui, en définitive, réduit son tableau à une succession d'effigies isolées. Plus habile en l'art de la mise en scène, les successeurs de Pourbus s'entendront moins à caractériser un modèle. Le portrait d'ensemble n'acquerra vraiment qu'au XVIIe siècle et sous le pinceau d'artistes exceptionnels, tels Rembrandt et Frans Hals, sa pleine expression pittoresque. Le grand Holbein lui-même n'a point su atteindre, dans le tableau des *Chirurgiens-Barbiers de Londres*, la puissance d'expression qui donne une si haute importance à ses portraits isolés.

Le droit que nous laisse le catalogue nous met à l'aise pour dire qu'il n'y a point à l'Exposition, d'œuvres de l'illustre portraitiste. En revanche, et sous son nom, l'Exposition nous montre un intéressant *Portrait d'homme,* que la simple date de 1570 empêche déjà d'assigner à son auteur prétendu. Et comme, en plus de cette date, le tableau porte un monogramme, nous pouvons ajouter qu'il s'agit d'une peinture de *Ludger zum Ring,* excellent peintre westphalien, peu commun à rencontrer hors d'Allemagne, lequel s'établit à Brunswick, d'où, au sur-

plus, est originaire le personnage qu'il nous représente. Il nous a malheureusement été impossible de déchiffrer son nom. Cette jolie et très intéressante peinture appartient à M. Weber, de Bruxelles.

Plus facile à confondre et sans doute plus fréquemment confondu avec *Holbein*, est-ce *Nicolas Lucidel* ou *de Neufchâtel* venu du Hainaut se former à Anvers sous *Pierre Koeck*. L'Exposition nous fait connaître de lui une imposante effigie du jurisconsulte *Viglius* (à M. Lambeau). L'image a grand caractère et belle prestance, comme il convient à celle d'un président du Conseil privé du roi d'Espagne. *Lucidel*, un des beaux portraitistes du XVI[e] siècle, vécut à Nuremberg et à Prague. S'il a fait preuve de plus d'éclat que dans le présent portrait, il a rarement plus de caractère que dans cette ample figure de magistrat assis comme pour rendre justice.

Sous le nom de *Corneille Ketel*, le catalogue indique un très expressif *Portrait d'homme*, moins grand que nature, de noir vêtu et coiffé d'une toque plate, que la main — ou le pied — de Ketel, à quoi rien ne s'oppose, ait passé par là, la peinture se range normalement dans la période anglaise du maître, donc de 1573 à 1581. Le personnage, à mi-corps, accoudé, se détache en vigueur sur un fond gris-brun et fixe sur nous un œil pénétrant, qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les images de l'époque. Ajoutons que la peinture fine et transparente décèle un praticien des plus adroits, sans allusion à la manie du peintre de répudier parfois l'usage de ses mains. Ce portrait appartient à M. Sedelmeyer.

Le n° 183, anonyme, un *Portrait d'officier* revêtu de l'écharpe et porteur de l'esponton, n'est pas sans offrir quelque ressemblance avec la peinture de Ketel, durant sa période hollandaise, celle qui se termine à 1604 environ. Le morceau est de remarquable fermeté.

Notre revue du XVI[e] siècle sera complète après un coup

d'œil sur le groupe, malheureusement peu fourni, d'œuvres étrangères, dont plusieurs contribuent sérieusement au succès de l'Exposition.

Le portrait d'*Eitel-Frédéric de Hohenzollern*, tombé à Pavie, appartenant à la galerie de Sigmaringen, est donné à *Schaufelein*. Le personnage est de haute mine et porte un riche costume rouge à taillades. Le morceau est surtout intéressant et curieux à titre documentaire, car il a subi terriblement les outrages du temps. Mode locale ou singularité, la barbe du personnage se réduit à une simple et longue mèche, affectant la forme d'une corde. C'est une bizarrerie que nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontrée ailleurs.

Plein de dignité en même temps que de grâce, le portrait en pied de *François Ier de Médicis* donné à *Bronzino*, sans doute avec raison, si l'on s'en rapporte au caractère de l'œuvre, est, en outre, de qualité remarquable. Le personnage, revêtu de la demi-armure lamée d'or, portant la trousse bouffante sur le maillot gris, pose la main sur un heaume placé à son côté et détourne la tête qui se présente de trois quarts, attitude heureusement trouvée et qui imprime à la figure un mouvement dont Van Dyck a plus d'une fois tiré parti. Les portraits de Bronzino, le peintre attitré des Médicis, sont rares dans les collections privées. Celui-ci, d'importance sérieuse, sort d'une collection anversoise, celle, déjà fort riche, du chevalier Mayer van den Bergh.

Sous le nom du *Corrège*, M. Somzée nous présente le portrait en buste d'un docteur, que sa haute coiffure et son visage ascétique semblent rattacher à quelque Faculté de théologie espagnole. Singulièrement frappante par son grand cachet, par sa profondeur d'expression, cette peinture se pose comme une énigme devant le connaisseur. Le *Greco* nous a laissé de ces faces longues et émaciées; mais, à la vérité, la peinture est ici moins ample que celle

du surprenant peintre de Tolède et serait, au besoin, de son élève Tristan. L'époque même du morceau est difficile à préciser. En somme, problème à résoudre.

Quels peuvent bien être les droits de *Corneille de Lyon* sur l'intéressant *Portrait de vieux gentilhomme* exposé sous le n° 191 ? C'est difficile à dire. Les recherches de notre érudit confrère, M. Natalis Roudot, correspondant de l'Institut, n'ont pu aboutir à assigner avec certitude une œuvre à ce Corneille « de la Haye », peintre notable à coup sûr, attendu qu'il fut, conjointement avec Clouet au service de la Cour de France. Le marquis de Laborde voyait en Corneille l'auteur de ces délicates images sur fond verdâtre, répandues dans nombre de Musées et qu'on a coutume de ranger dans l'école française. La facture et les dimensions de l'œuvre qui nous occupe et qui appartient à M. Cardon, de Bruxelles, ne la rattachent pas à la même famille. Elle est datée de 1551.

Le XVIIe siècle nous procure d'agréables surprises. C'en est une déjà qu'un portrait d'enfant, exposé par le général de Formanoir comme étant le *futur Philippe IV* et portant la belle signature : *Joa^es^ Pantoja de la ✠, Regiæ Majestatis Philippe III Camerarius Pictor facie bat, 1607*. En 1607, le fils aîné de Philippe III et de Marguerite d'Autriche avait deux ans. Le bambin, qui sera le superbe cavalier dont Vélasquez et Rubens immortaliseront la noble prestance, se tient déjà majestueux, sur le coussin qui lui sert de siège — nous allions dire de trône. Que l'on se représente bien ainsi ce fils de roi que l'histoire nous assure n'avoir jamais souri !

Saluons : Voici *Rubens*. Point portraitiste, à la vérité, mais non moins bienvenu, d'autant que la figure d'*Hygie* n'a pas, que nous sachions, paru dans les expositions antérieures. Remontant, selon toute vraisemblance, aux années qui suivirent le retour du peintre dans sa patrie, cet excellent morceau ne se dégage point encore des tons

roussâtres qui déparent les œuvres du maître à cette époque. La déesse de la santé, vue à mi-corps, le sein découvert, en partie drapée de rouge, tient une patère d'or et verse du poison dans la gueule du serpent symbolique. M. Rooses mentionne plusieurs exemplaires du même sujet; il ne semble pas avoir eu connaissance du tableau qui nous occupe et que nous n'hésitons point à envisager comme exécuté de la main même de l'illustre coloriste. L'œuvre, sans être séduisante, a beaucoup de style et mérite d'être mieux connue. Elle appartient à M. Alph. Allard, dont, au surplus, les contributions à l'Exposition sont des plus remarquables.

Autre Rubens, croyons-nous, le n° 133 du catalogue : *Portrait du doge Cornaro*, appartenant à M. Roussille. Y a-t-il quelque raison pour accepter la désignation du personnage? Nous l'ignorons. Il s'agit très probablement d'une copie de Titien. L'homme représenté ne saurait être qu'un méridional, mais que le pinceau de Rubens ait passé par là est pour nous chose douteuse. N'oublions point, d'ailleurs, ce détail important : Rubens a fait graver sous sa direction, par un de ses plus habiles interprètes, *Christophe Jegher*, cette même tête. La reproduction, en clair-obscur, est, en contre-partie, ce qui n'est pas pour infirmer notre appréciation.

De qualité diverse, les œuvres assignées à Van Dyck vont d'un portrait en grisaille d'*Henri Van Balen*, apparemment le modèle de l'estampe de *Bolswert*, à une monumentale effigie en pied du *Palatin de Neubourg* au grand chien, répétition du tableau de Munich. Entre ces extrêmes se trouve un *Charles Ier en buste*, de la collection de Blenheim, échantillon de la bonne époque du peintre, mais dont le temps a émoussé les accents; puis un *Portrait d'homme*, haut en couleur, de trois quarts, dans un pourpoint de satin noir à crevés, excellente et vigoureuse peinture, dont le style fait songer à *Kenelm*

Digby, grand ami de *Van Dyck.* Cette peinture, qui appartient à M. Ch. Warnant, est, dit-on, le fragment subsistant d'une toile plus développée où figurait un second personnage qu'il a fallu sacrifier à la suite d'un incendie.

Le portrait d'*Anne de Bouchaut, dame Roose de Martinsart,* par *Corneille de Vos* (à M. Roussille), est un échantillon superbe de l'émule de Van Dyck. Même à côté de Rubens et de son glorieux élève, *de Vos* a noblement tenu sa place, et l'on peut dire que s'il a moins de désinvolture que Van Dyck, il le surpasse souvent en conscience, comme il égale Rubens en éclat de coloris. Le portrait de l'Exposition, daté de 1623, appartient aux meilleurs du maître et le modelé de la tête y est vraiment supérieur. Les ajustements, la collerette plissée et le corsage de soie brun verdâtre à devant relevé d'or, sont traités avec une adresse rare.

De Vos est d'autant plus digne d'intérêt que s'il a de nombreux points de contact avec Rubens et Van Dyck, il n'en demeure pas moins franchement individuel. Aussi, se fait-il rarement confondre avec ces deux illustres contemporains. En bonne justice, on n'en peut dire autant de Juste d'Egmond, un autre Anversois qui fut un des douze anciens de l'Académie française en 1648. Le souvenir de Van Dyck, après vingt-cinq ans, se manifeste encore avec une singulière puissance dans un charmant portrait d'*Honorine de Hornes, comtesse d'Ursel*, exposé par cette noble famille.

De la même façon qu'il fit poser *Christine de Suède,* dont il fut le peintre attitré, Egmond revêt ici la jeune femme d'une cuirasse et nous la montre en héroïne, menant par la crinière un lion. Gageons que ses beaux yeux, son engageant sourire et sa taille élégante ont remporté plus de victoires que la lance dont le peintre a cru devoir armer ce bras gracieux. Le portrait est daté de 1664.

Cette date marque une phase intéressante de l'histoire du portrait illustré en Angleterre par P. Lely, et qui, en France, doit aboutir à Rigaud. La préoccupation de l'élégance poussée jusqu'à l'afféterie, feront la part bien faible à la nature. En Hollande, c'est *Nicolas Maes,* pas mal représenté ici, faisant à la mode des concessions telles, que des critiques de la valeur de Paul Mantz les jugent inconciliables avec les œuvres de la période antérieure du maître.

A cette époque également, car on y peut lire la date de 1671, avec un nom donné par le catalogue comme étant *N. Cisann* (mais qui, en réalité, comme veut bien me le faire observer M. G. Hulin, de Gand, doit se lire : *Nic. Lissant*, qui est le nom d'un peintre de La Haye, élève de *D. Meytens* en 1661), appartient un crâne portrait de guerrier, *Jean van Ruisten van Vlaerdingen,* au gré dudit catalogue. C'est une effigie de belle allure, qui se ressent des influences de *Ferdinand Bol,* lequel, au surplus, nous a laissé de ces images guerrières où le personnage se détache en vigueur sur un fond de bataille.

Agréable à faire est, pour le visiteur, la connaissance du peintre *Jean Mortel de Leyde*, désigné comme ayant vécu de 1650 à 1719. Les registres de la Gilde de Saint-Luc, à Leyde, le donnent comme ayant été attaché, en qualité de peintre de fleurs, au Jardin botanique de cette ville. Le tableau, exposé sous le nom de M. Alph. Allard, est un portrait de famille de moyenne grandeur. Les personnages, au nombre de six : le père, la mère, le fils, deux filles et une servante, sont groupés dans un parc, non loin d'une belle demeure dont la silhouette se dessine sur un ciel doré par les rayons du soleil couchant. Le charme de cette intéressante peinture est tout entier dans l'interprétation sincère de sa donnée intime et dans l'harmonie de ses colorations. Peu habile en l'art de flatter ses modèles, le peintre se contente de traduire avec conscience

leur figure médiocrement avenante et leur costume peu gracieux. Les fillettes ont l'apparence de petites vieilles et sont déjà non moins solennelles que leur mère; franchement rébarbative, celle-ci ne paie même pas d'un sourire l'offre d'un fruit que lui fait son fils. Ce qu'a pu produire encore ce concitoyen de Rembrandt, nous l'ignorons. Il est de ceux qu'on aimerait à mieux connaître et dont le nom est à retenir. M. Granberg l'a rencontré dans les galeries suédoises au bas de tableaux de nature morte.

Comme l'œuvre précédente, c'est à M. Allard qu'appartient le joli portrait de jeune femme à mi-corps, tenant un éventail, attribué à *Gesina Ter Borch*. On sait que les peintures de cette artiste sont à peine connues. Celle-ci est signée : *G. Terbugh*.

Pour communes que soient celles de *Jean Mieuse Molenaer*, encore est-il peu fréquent de les trouver sous la forme de portraits. Voyez pourtant l'élégante effigie féminine, également tirée de la collection Allard. Peut-être bien l'auteur de cette page, magnifiquement signée et datée de 1633, s'est-il, dans un rôle qui lui était peu familier, ingénié à trouver pour le portrait une physionomie inacoutumée, tout ensemble par le choix de la pose et par celui de l'éclairage. M. Bode le range justement entre Miereveltet Palamède. La jeune femme, en riche costume de soie noire et violette, à la coiffe ornée de dentelles, se découpe presque en silhouette sur un fond d'une blancheur en quelque sorte absolue. Cette originalité d'effet, servie par une facture remarquablement adroite et une précision de forme confinant à la dureté, range le portrait en question parmi les plus intéressants offerts à notre étude.

Grâce en partie à la coopération de M. Sedelmeyer, quelques-uns des portraitistes les plus notables de la Hollande comptent à l'Exposition des spécimens nombreux et, pour plusieurs, très distingués. Un portrait d'homme

en buste, de *Frans Hals,* se range parmi les beaux échantillons de la période moyenne du maître ; sept *Janson van Ceulen,* intéressants surtout comme effigies de personnages connus, tel, notamment, Harvey, auteur de la découverte de la circulation du sang ; quatre *Mirevelt,* dont un portrait fort distingué, celui de la femme du bourgmestre Van der Horst, qu'on pourrait attribuer à *T. de Keyser ;* un très beau portrait de vieille dame d'*Albert Cuyp,* daté de 1655, plus un intérieur de *Michel Musscher*, constituent, on peut le dire, un contingent des plus sérieux, grossi, par d'autres productions des mêmes maîtres, puisées à des sources diverses. Ainsi Mme Cardon exhibe de *Mirevelt* un *Portrait d'homme* et un *Portrait de femme,* délicats de peinture et d'un bel effet ; M. Somzée, un portrait d'*Henriette d'Angleterre* en buste, de *Janson van Ceulen,* à qui nous devons encore un élégant portrait de femme à mi-jambe, daté, ce nous semble, de 1650, exposé par Mme Van Bomberghen, d'Anvers.

Les deux portraits de femme attribués à *Govaert Flinck,* l'un surtout est remarquable : le n° 48, à M. Buzon. Peint en 1634, il serait dès lors l'œuvre d'un jeune homme de 19 ans, chose faite pour infirmer quelque peu l'attribution.

A *Théodore* (lisons *Thomas*) *de Keyser* se rapportent divers numéros du catalogue. Nous donnons la préférence à un excellent petit portrait de femme en buste, à petite coiffe blanche, fraise à tuyaux et corsage noir, peinture très franche, très appuyée, d'un remarquable relief, appartenant à M. Léon Janssen.

La petite tête de vieille, non attribuée, provenant de la même collection, se rattache à *Ary de Voos.*

Un portrait de famille de *Jean Mytens* (à M. Meyer-Van den Bergh), est un spécimen distingué du talent d'un maître qui compte à son actif des pages remarquables, comme le beau portrait de famille *Van de Kerckhove*, au

Musée municipal de La Haye. Ici, comme là-bas, les personnages, un père, une mère et sept enfants, sont représentés en pied dans un riant paysage, accompagnés de trois chiens courants.

Daniel Meytens a pu se voir à Londres détrôné par *Van Dyck*. Les peintures de son neveu — de son fils peut-être — offrent des affinités plus évidentes avec celles du maître anversois qu'avec les siennes propres.

Gonzalès Coques, parfois surnommé le *petit Van Dyck,* dont l'Exposition nous montre les travaux authentiques sans grande signification, devient, sinon un chef d'école, tout au moins un chef de file, à la suite duquel iront se produire une foule d'artistes pour qui le portrait sera un prétexte à tableau de genre. Un échantillon typique de ce système procède de *S.-J. Van Hellemont*, un Anversois mort à Bruxelles en 1726 (à Mme E. Davis).

Il y a là toute une famille, le *chevalier Van Turenhont de Poddischoot et d'Arckel,* sa femme et cinq enfants réunis dans un paysage. La rareté des œuvres du peintre donne son principal mérite à cet ensemble dont un coloris laiteux ne doit pas nous interdire de louer les qualités d'arrangement et d'exécution.

L'intérêt d'art est évidemment supérieur dans quelques pages françaises de la même époque. Le portrait en pied du *prieur de Vendôme*, par *Jean Raoux* (à M. Allard), est un morceau d'incontestable valeur, encore que tout y soit absurde et contre nature. Se figure-t-on le personnage en habit de velours bleu à brandebourgs d'or, assis rêveur au pied d'un arbre dont une branche supporte le gracieux faisceau de son épée et de son bâton de maréchal, tandis qu'au fond, non loin du temple de Janus, les bergers et les bergères de cette Arcadie forment une ronde joyeuse.

L'intérêt d'art et l'intérêt de curiosité vont de pair, en revanche, dans un *Portrait d'homme,* un artiste, *de Perronneau,* inconnu peut-être, à M. Maurice Tourneux, appar-

tenant au comte du Monceau. Traitée en manière d'ébauche, cette excellente peinture, datée de 1767, nous montre un personnage approchant de la cinquantaine, en buste et presque de profil. Poudré, il se détache sur un fond gris clair, son habit de satin bleu est esquissé à larges coups de pinceau. Il tient de la main droite un cahier à dessiner.

A ne point passer non plus sous silence un portrait de *Greuze* (à M. Allard), morceau distingué, absolument en rapport avec les effigies connues du maître, et du même (à M. Schneider) un *Louis XVII,* aimable, mais où s'accuse avec une moindre autorité la main du peintre. Même observation pour le portrait en buste ou en « gaulle » de *Marie-Antoinette* (à la comtesse de Biron), œuvre, selon le catalogue, exposée au Salon de 1783 par *Mme Vigée-Lebrun,* et qui, pour ajouter faiblement au renom de l'aimable artiste, n'en offre pas moins l'intérêt de donner une image non douteuse de l'infortunée princesse.

Le présent siècle compte à l'Exposition quelques représentants assez typiques de ses diverses tendances. Un portrait de femme de *J.-J. Delin,* un Anversois fixé à Paris, où il mourut en 1811, intéresse par une interprétation consciencieuse, venant au service d'un savoir puisé à bonne école. Un autre Flamand, le *Brugeois Kinson,* tour à tour peintre de Jérôme, roi de Westphalie, et de Charles X, est l'auteur d'un portrait d'homme où, dans la coloration comme dans le procédé, se trahit l'influence des peintres anglais alors en grande vogue. Elle se trahit dans une peinture de *Philippe-Auguste Hennequin,* de Lyon, de même un Français transplanté en Belgique, élève de *David,* où il devint le *maître de Louis Gallait.* C'est le portrait du *père de Florent Willems.*

Représenté par des effigies féminines, *David* et *Gérard* concourent pour une part importante à l'attrait de l'Exposition. Du premier, la *marquise d'Orvilliers* (au comte

d'Andlau) [1]; du second et de la même, un portrait de grand style de la *marquise de la Grange* (au marquis de la Grange) et un portrait de la *comtesse de Girardin* (au comte de Ludre), d'admirable caractère et qu'aucune œuvre du maître ne surpasse par le choix si délicat des tonalités et le bon goût des ajustements : un châle de cachemire vert sur un corsage blanc. Le portrait de la marquise de la Grange est, indépendamment de sa valeur artistique, un document d'histoire. La main du modèle tient, en effet, une lettre que lui adresse un des quatre fils qu'elle avait à Wagram. Le jeune officier annonce une victoire éclatante et la déroute complète de l'ennemi.

La période romantique a pour représentant principal un *Couture*, de qui M. Durand-Ruel expose le superbe portrait de *Baroilhet*, daté de 1849. Le portrait du *Comte de Mun*, enfant, par *Delaroche* (1844), est à peine mieux qu'une simple étude. Un *Lawrence*, à M. Cardon, un jeune homme de lettres, a tout ensemble la distinction et la facile allure qui caractérise le maître.

Bien qu'intéressants, *Wappers*, *Wiertz* et *Leys* le cèdent à *Mme F. O'Connell*, oubliée de nos contemporains, mais assurément remarquable virtuose. Un superbe *Ricard*, à M. Brame, un *Courbet* des plus curieux, peint à Bruxelles en 1858, des *de Winne* quelque peu vieillis, et un portrait de *Boulanger*, connu comme paysagiste, qu'il serait plus juste d'appeler une robuste étude de campagnard, telles sont les dernières pièces qu'il importe de signaler à l'attention des critiques et des artistes.

---

(1) Ce portrait ne doit pas être confondu avec l'original de la même œuvre (au comte de Turenne) qui a figuré à l'Exposition de l'école des Beaux-Arts, à Paris, sous le nº 42, et que M. Jules David a signalé dans sa monographie comme datant de 1809.

« Margot l'enragée » (1).

Un tableau retrouvé de Pierre Breughel le vieux (2).

Dulle Griet, « Margot l'enragée », le nom donné par les Gantois à la bouche à feu colossale de leur Marché-du-Vendredi, et les noms synonymes de *Mons Meg* et *Roaring Meg* dont furent baptisés les gros canons du Château d'Edimbourg et de la forteresse de Londonderry, en Irlande, sont des vocables équivalents au qualificatif de « mégère ».

La chose ressort de toute évidence d'un passage de Van Mander, relatif à un tableau de Breughel le vieux, passage que voici textuellement : *Oock een dulle Griet, die een roof voor de helle doet, die seer verbystert siet, en vreemt op syn Schots togemaeckt is : ick acht dees en ander Stucken oock in 's Keisers Hof zijn.*

Ce qui revient à dire :

« Il peignit, en outre, une *Folle Marguerite*, recrutant au profit de l'enfer. D'aspect furieux, elle est bizarrement accoutrée à l'écossaise. Ce tableau se trouve avec d'autres, je pense, au palais de l'Empereur. »

Telle la phrase. Que signifiait-elle ? Cette *Folle Marguerite,* puisque Marguerite il y a, pourvoyeuse des enfers, l'œil égaré, vêtue à l'écossaise par-dessus le marché... rien de plus obscur.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1897, p. 510.

(2) En écrivant « Breughel » et non Brueghel, nous nous tenons à la forme adoptée par la plupart des auteurs flamands, MM. Rooses et Van den Branden en tête. Tous les mots en eu s'écrivaient jadis par ue, comme les mots en français en ai s'écrivaient oi.

Tenu en suspens par ce passage à l'époque où je préparais l'édition française de Van Mander, j'appelai à mon aide des philologues émérites avec le regret de les voir aussi perplexes que je l'étais moi-même. Nous savions bien que *Dulle Griet* signifie « mégère », mais le terme était-il à ce point courant du temps de Van Mander, qu'on dût s'en servir de préférence à tout autre plus familier? C'était difficile à croire, et le mieux me parut de m'en tenir à la supposition que le vieil auteur recourait à un euphémisme pour désigner une des beautés infernales que nous voyons si fréquemment venir troubler dans ses méditations le pieux saint Antoine.

Du vêtement *à l'écossaise*, je faisais bon marché. Mais tout cela restait énigmatique et menaçait de le rester longtemps, sinon toujours, quand un amateur anversois, le chevalier Mayer van den Bergh, eut l'amabilité de me signaler dans sa collection, des mieux recrutées, un tableau qu'il serait impossible, au plus simple coup d'œil, de ne pas identifier avec la peinture désignée par le consciencieux historien de la peinture flamande. Ce tableau provenant d'une collection suédoise, mesure $1^{m}60$ de largeur sur $1^{m}15$ de hauteur. C'est un composé étrange de monstres et de chimères, un amas d'épisodes du fantastique le plus achevé. Pourtant la donnée principale est bien celle que mentionne Van Mander.

Une femme longue et décharnée, vraie mégère, occupe le centre du tableau. Vue de profil, les cheveux au vent, coiffée d'une calotte d'acier poli et armée d'une cuirasse qui protège sa poitrine sans la couvrir entièrement, elle tient de la main droite une rapière et de la gauche, gantée de fer, retient dans son tablier un ensemble disparate d'objets, le trop-plein d'une corbeille et d'un chaudron pendus à son bras; elle se sert d'ailleurs de ce même bras pour serrer contre elle un coffret blindé. A sa ceinture se balance un couteau de cuisine, un « Jock de Liége »,

diraient les Écossais, puisqu'il est question d'Écosse en cette affaire. A grands pas, l'œil en feu et, à ce qu'il semble, en proférant des cris, la mégère se dirige vers la gueule de l'enfer, béante devant elle, insouciante des monstres les plus variés semés sur sa route.

Éclairée par les lueurs d'un horizon en feu, la scène qui se déroule à la droite du tableau et en occupe les divers plans est du grotesque le plus achevé. Sur les rives d'un fleuve infernal, une armée de femmes, ménagères en cornette et en tablier, se voit aux prises avec des êtres hybrides armés en guerre et tour à tour attaquant et défendant des forteresses d'une bizarrerie extrême. Enfin, au-dessous de tout cela, du haut du toit d'une chaumière en ruines, un monstre du sexe féminin, supportant une nacelle où, dans une immense bulle d'air, sont installés des êtres fantastiques, fait pleuvoir sur la bataille l'or qu'il puise à pelletées dans son corps même... On n'en finirait pas s'il fallait décrire un à un les éléments de ce disparate ensemble.

Ce qui, tout d'abord, se dégage de l'étude de cette peinture d'une richesse de ton vraiment remarquable et d'une exécution singulièrement adroite, c'est que bien définitivement la *Chute des anges,* du Musée de Bruxelles, ne peut, comme on le crut sur la foi de Renouvier, être l'œuvre de Jérôme Bosch, mais doit passer à Pierre Breughel le vieux.

La chose a d'ailleurs été établie par notre collaborateur M. Frimmel, dans ses *Kleine Galeriestudien,* où se trouve reproduite la date M.D.LXII, trouvée par lui sur le tableau, ce qui mettait fin à toute possibilité de controverse. Jérôme Bosch étant mort en 1519 (1).

(1) Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien neue Folge,* IIe Lieferung, p. 16, Wien, 1895 La question est d'ailleurs résolue par la signature même de Breughel, récemment retrouvée sur le tableau. Paul Mantz me soutenait l'y avoir lue sans pouvoir préciser l'endroit.

Dans le profil de la *Mégère*, aussi bien que dans les monstres qui l'environnent : « anges des ténèbres, êtres hybrides, hommes, singes, quadrupèdes, volailles, poissons, crustacés, polypes, coléoptères et légumes, accouplant leurs natures, estropiés, écorchés, désossés, tourbillonnant et toujours goguenardant », pour emprunter le pittoresque langage de Renouvier, se retrouve la plus étroite parenté de conception, de facture et de coloris avec le fameux tableau du Musée de l'État belge.

Aussi bien, à l'appui de l'assertion de Van Mander, rangeant dans l'œuvre de Breughel le vieux une conception que son sujet eût invité plus normalement à classer dans celui de son fils, le peintre que l'histoire surnomme « Breughel d'Enfer », nous avons des traces de signatures avec la date M.D.LXIIII. Ainsi donc ce très précieux morceau a quatre ans d'antériorité sur les *Aveugles* de Naples et deux ans de postériorité sur la *Chute des anges* du Musée de Bruxelles.

Plus d'une circonstance fortifie la présomption d'après laquelle le bizarre tableau qui nous occupe serait celui-là même que Van Mander, en 1603, désigne comme devant, selon toute probabilité, faire partie du Cabinet de l'Empereur.

Nul n'ignore qu'en 1648, la galerie de Rodolphe II fut mise au pillage par les Suédois. Plus de *sept cents* tableaux passèrent de Prague à Stockholm! Il en fut dressé des inventaires, dont l'un, notamment, encore conservé aux archives du château de Skokloster, en Suède, a été récemment publié par M. Granberg. Par malheur, le vague des indications rend fort difficile l'identification de la plupart des tableaux qu'on y trouve postés. Une seule rubrique me paraît devoir se rapporter à notre *Margot l'Enragée,* le n° 487 : *Ein Duffel mit Feuersbrunst, darbey die Furia mit underschidlichen Monstern :* Un panneau avec un

incendie, dans lequel on voit une Furie avec divers monstres.

Il est ainsi prouvé que la peinture de Breughel ne demeura point à Prague, mais passa à Stockholm, et le fait de la rencontrer deux siècles et demi plus tard dans une galerie suédoise n'aurait donc rien que de naturel.

Si le Musée de Stockholm garde une partie de l'immense butin de guerre fait à Prague par les armées suédoises, on sait que la reine Christine disposa tout à sa convenance des œuvres qu'il lui plut de distraire des collections royales, en grande partie dispersées, quand, par voie d'héritage, elles eurent passé aux mains du prince Odescalchi.

Faut-il, dans l'inventaire dressé par le marquis de Fresne en 1652 et dont l'original de la Bibliothèque royale de Stockholm a été également publié par M. Granberg, trouver trace du tableau sous le n° 137?

C'est bien possible, étant donné le laconisme habituel du marquis. Voici le texte en question :

« De Prague.

« 137. Un tableau dans lequel une femme tient une épée à la main, avec une vieille derrière, sur fond de bois. »

Il n'importe. Nous tenons la plus manifeste des preuves, le tableau lui-même. Étant donné son mérite et la rareté des peintures du vieux Breughel, nous éprouvons un plaisir réel à en pouvoir révéler l'existence.

Exposition à Bruxelles de l'histoire de la gravure en monnaies et médailles à travers les siècles (1).

La Société des Beaux-Arts a ouvert, dans une des salles du Musée de peinture moderne, une exposition ayant pour programme, d'après le catalogue, d'illustrer l'histoire de la gravure en monnaies et médailles « à travers les âges ». Programme grandiose et très incomplètement réalisé, attendu que c'est à sa partie contemporaine que l'exposition doit son principal intérêt. Il s'en faut, d'ailleurs, que toutes les écoles y figurent, et qu'elles soient représentées par leurs chefs de file ; la France, par exemple, ne montre pas une œuvre de M. Chaplain et, pour ce qui concerne M. Roty, dont le nom est omis dans le catalogue, c'est grâce à un cadre prêté par le Musée que le célèbre artiste ne manque pas totalement à l'appel. Le contingent français n'en est pas moins intéressant, constitué qu'il est par MM. Mouchon, Cazin, Daniel Dupuis, Alphée et Henri Dubois, Patey, Maximilien Bourgeois. L'Allemagne a Hildebrand, l'Autriche, MM. Étienne Schwartz et Ant. Scharff, artistes d'incontestable valeur, mais dont les travaux, aussi bien que ceux des Belges, se ressentent absolument des influences françaises. C'est un reproche qu'encourent en Belgique des artistes de la valeur de MM. Fernand Dubois et Julien Dillens, dont les médailles sont remarquables.

La partie ancienne de l'exposition comprend de bonnes pièces grecques et, grâce à la participation de M. G. Drey-

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1897, p. 203.

fus, de beaux spécimens de la Renaissance italienne, médailles et plaquettes.

L'Allemagne, à part une belle pièce uniface de 1520, un profil du professeur *Léopold de Jordan* et quelques plaquettes de *Flœtner*, ne compte que quelques médaillons de buis et de pierre. L'école des graveurs flamands au XVIe siècle est absente, de même que celle dont se réclament, en France, les *Varin* et les *Duvivier*, que leur qualité d'enfants de Liége aurait dû signaler plus spécialement à l'attention des organisateurs. *Théodore Van Berckel*, en revanche, le *La Tour* de la médaille, est représenté par une série de pièces que caractérisent leur grande éloquence et leur interprétation distinguée des personnages. Il y a enfin quelques bonnes pièces d'intérêt historique relatives à la révolution brabançonne.

« L'Œuvre nationale de l'art appliqué à la rue » [1].

(Exposition de Bruxelles.)

En dehors de son département des Beaux-Arts, proprement dit international plutôt qu'universel, car seules la Belgique, la Hollande, la France et la Grande-Bretagne y trouvent une représentation adéquate à leur importance. L'Exposition de Bruxelles offre à ses visiteurs une section de nature très spéciale et dont il importe de signaler l'existence aux lecteurs de la *Gazette*. Il s'agit du salon organisé par une Association de : « L'art appliqué à la rue ».

Sous des formes diverses, l'intervention d'une pareille Société peut être salutaire. Qu'il s'agisse, par exemple, de sauver de la destruction des monuments du passé, ou de les soustraire au péril, à peine moins grave, de restaurations mal entendues, le programme par lui-même est déjà fort large.

La jeune association a des visées plus hautes encore. Appelant volontiers à son aide l'exemple des grands siècles, elle aspire à voir la préoccupation de l'art présider à la création des plus humbles objets et rêve de voir substituer à la vaste quantité de choses laides, qu'à force de les voir on cesse de trouver telles et qui, trop souvent, déparent la voie publique, d'autres plus conformes aux exigences du bon goût.

Par la force des choses, la réalisation de ce programme complexe se bornera sans doute au réalisable. C'est, qu'en effet, dans une forte mesure, les procédés de l'industrie moderne et les conditions mêmes de la production tendent

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1897, p. 277.

à imprimer à nombre d'objets d'usage courant un caractère de banalité en quelque sorte fatal. L'appareil d'éclairage, qu'il soit de destination publique ou particulière, n'est-il pas là pour nous l'apprendre.

Cela n'empêche qu'en dépit d'inévitables mécomptes, il n'y ait profit pour tout le monde à ce qu'un effort soit fait dans la direction du mieux, et l' « Œuvre de la rue » a recours, pour cela, à un moyen excellent et pratique. Elle met sous les yeux de la foule la reproduction des plus jolies façades, des coins les plus pittoresques, des enseignes les plus typiques de nos vieilles cités, les édifices dont la restauration s'impose, les projets de restauration ou de dégagement des monuments et, à titre d'exemple, couvre les parois de son petit salon de phototypies des plus beaux échantillons de portes, de niches, de grilles, de candélabres, de fontaines, de moulages de sculptures décoratives.

Si précieuses que soient les heures dans un milieu comme celui où se présente ce petit musée, j'ai constaté que nul n'y pénètre sans y stationner, n'en sort sans emporter quelque profit d'enseignement qui s'en dégage.

Plusieurs villes importantes du pays ont, d'ailleurs, concouru directement à l'enrichissement de ce salon rétrospectif : Bruges, Gand, Anvers, Malines, Furnes, Audenarde, Liége, Namur y exposent des documents de très précieux intérêt et dont le groupement permet de se rendre aisément compte du caractère particulier de ces différentes villes.

Pour les nationaux, pour ceux-là mêmes qui ne sont point étrangers aux choses de l'art, il y a là comme un enseignement.

Combien encore se doutaient peu de l'importance monumentale de certaines villes, ignoraient jusqu'à l'existence du Musée de Namur, si riche en antiquités gallo-romaines et franques, et du Musée lapidaire de la ville de

Gand qui réunit l'admirable ensemble de pierres tombales recueillies dans ses vieilles églises où se rencontrent ses types uniques et où se trouve maintenant exposée la pierre qui, sans doute, recouvrit la dépouille mortelle d'Hubert Van Eyck!

Combien de personnes encore soupçonnaient l'existence de ces masques de bronze du XVe siècle, si crânement modelés, et de ces poings coupés également en métal exposés par la ville de Furnes? Récemment décrites par le baron de Vinck de Winnezèle, dans les *Annales de l'Académie d'archéologie,* ces reliques sont autant de monuments expiatoires ou, pour parler plus justement, d'infamie, imposés par sentence du magistrat à tels individus mentionnés dans les plaques commémoratives qui les accompagnent. Méconnaître la loi et ses représentants entraînait, pour pénalité, de faire confectionner ce visage de bronze aux lèvres contenues par un anneau; la rebellion motivait le placement d'un poing du même métal, armé ou non, exposé à la honte du délinquant. Cloués un certain temps au pilori, on les portait ensuite à la salle de justice. Les objets de l'espèce doivent être fort rares. On les voit pour le moment à l'Exposition de Bruxelles.

Un grand intérêt s'attache aux dessins et aux photographies envoyés par la ville de Gand. Il s'agit, en effet, de permettre au public de se rendre compte de l'effet des transformations que l'édilité projette de faire subir à un quartier considérable de la ville, et dont le point de départ doit être l'isolement de certains édifices : le beffroi, la cathédrale, l'église Saint-Nicolas, dont les nefs sont masquées sur toute leur longueur par un des côtés de la rue de Catalogne. Une fois ces travaux accomplis, le centre de la ville reprendra quelque chose de sa physionomie du XVIe siècle, ainsi qu'il ressort d'une aquarelle d'ensemble, œuvre de M. Heins, où se juge l'effet des travaux déjà entamés.

De Malines est venu le grand dessin géométral de la flèche de Saint-Rombaut, conçue pour s'élancer à 150 mètres, mais arrêtée à mi-hauteur environ.

Longtemps, pour les tours de Cologne et d'Ulm, le voyageur a dû, en imagination, compléter leur masse imposante. Pour Malines, l'achèvement est tout au moins possible, attendu que l'on possède sinon le trait original de l'architecte, du moins diverses reproductions qu'il est permis d'envisager comme fidèles, notamment l'estampe bien connue de Wenceslas Hollar, datée de 1647.

J'ignore si, en faisant figurer à l'Exposition de Bruxelles, le dessin d'ensemble de la tour de sa cathédrale, — dessin signé Versluys et daté de 1727, — l'édilité malinoise a voulu éveiller l'attention publique sur la nécessité de donner à la conception monumentale le complément nécessaire. Chose intéressante, le Congrès de la Fédération des Sociétés archéologiques de Belgique, — réunion à laquelle s'était fait représenter officiellement le Ministère français des Beaux-Arts, en la personne de M. Ch. Casati, lequel a excellemment présidé la troisième section, — un vœu a été émis en faveur de l'achèvement de la tour de Saint-Rombaut.

Au temps où nous vivons, les entreprises du genre sont grandement simplifiées et même le coût en est beaucoup réduit; pour ce qui concerne Malines, pourtant, il semble que le problème doive se compliquer de quelques difficultés imprévues. Le Congrès des archéologues les a mises au jour.

Voici la chose :

Il y a quelque cinquante ans, M. Renier Chalon, l'archéologue et numismate belge bien connu, découvrit à Mons un rouleau de parchemin portant le tracé géométral d'une tour gothique qu'on n'hésita point à considérer comme le plan de l'église de Sainte-Waudru, inachevée,

comme celle de Malines. Reproduit en fac-similé, ce dessin, passé depuis à la Bibliothèque royale de Belgique, ne fit que récemment l'objet d'un examen approfondi, duquel il résulte qu'il ne s'agit nullement de Sainte-Waudru, à Mons, mais de Saint-Rombaut, à Malines, chose incontestable si l'on compare le parchemin publié par Chalon à l'estampe de Wenceslas Hollar.

Il y a accord sur ce point; mais il y a désaccord, en revanche, sur le modèle qui mériterait la préférence en cas d'achèvement de la tour de Malines, et ce désaccord même pourrait retarder de longtemps le vœu émis par le Congrès.

Au bout du compte, il y a, me semble-t-il, un malentendu. On ne peut douter que Wenceslas Hollar n'ait eu sous les yeux un dessin très précis de l'élévation de la tour, admirablement proportionnée dans son estampe. Il n'en est pas de même du dessin de la Bibliothèque royale, dont l'auteur s'est préoccupé beaucoup plus des détails que du profil d'ensemble de la flèche.

Les recherches faites dans les registres de la fabrique de Sainte-Waudru ont révélé, en effet, cette circonstance inattendue, qu'en projetant leur église les Montois envoyèrent des délégués à Malines, à l'effet d'en rapporter les plans de la tour. On peut donc envisager le dessin retrouvé à Mons comme exécuté en conformité de cette mission. A proprement parler, il ne s'agirait pas d'un plan destiné à être suivi dans tous ses détails, mais d'une idée, d'un *schéma* fait pour l'information du magistrat de la ville hennuyère. Si, comme l'assurait au Congrès l'architecte de la ville de Malines, l'achèvement de la tour de Saint-Rombaut peut se faire sans danger, il semble que le profil donné par Hollar mérite la préférence. Or, tel n'est pas l'avis dudit architecte.

Le lecteur voudra bien excuser ma digression qui, à tout prendre, ne nous a pas trop écartés de notre sujet. Il

importait d'autant plus de le renseigner au prix de quelque longueur que, malheureusement, l'exposition de l'« Œuvre de l'art appliqué à la rue » n'a point jusqu'ici de catalogue.

*
* *

Savoir apprécier la valeur des sources n'est pas déjà le fait de tout le monde, ni même de tout archiviste. C'est ce que M. Victor Van der Haeghen, archiviste de la ville de Gand, vient de prouver à suffisance par un travail intitulé : *Le livre de la corporation des peintres gantois*, communiqué à la *Société d'histoire et d'archéologie de Gand.* Ce travail nous révèle que s'il existe un registre de la corporation des peintres et des sculpteurs de Gand, la nomenclature insérée dans *les recherches* de M. Ed. de Busscher sur les artistes du XIVe et du XVe siècle est de pure fantaisie, construite qu'elle a été à l'aide de documents forgés d'une pièce par quelque faussaire !

La matricule des doyens, jurés et maîtres depuis 1339 jusqu'à la réorganisation des corporations par Charles-Quint, en 1540, est un morceau d'invention moderne. « La liste entière est *radicalement fausse* d'un bout à l'autre de ses 1,289 mentions relatives aux artistes gantois de 1339 à 1540. Elle est écrite, non au XVIe siècle, comme le supposait M. de Busscher, mais de notre temps, peu avant l'acquisition du registre par les archives de Gand. » Tels sont les termes dont se sert M. Victor Van der Haeghen dans sa communication. Comment a procédé le faussaire ? Où a-t-il puisé tous ces noms ?

Comme son registre contenait une partie authentique, il y a recueilli des noms anciens, y a ajouté ensuite ceux qu'il a recueillis dans les mémoires sur la ville de Gand, distribuant au hasard les titres de jurés et de doyens !

C'est en comparant les noms des membres et des véritables doyens, relevés dans les registres scabinaux de Gand

à ceux donnés par le document, dont avaient fait états ses devanciers, que M. Van der Haeghen a constaté le faux. « Quand on a vu le manuscrit, dit-il, on distingue immédiatement les actes faux des actes authentiques : l'écriture est mal imitée, on n'a pas affaire à un paléographe exercé. Mais même quand on n'a sous les yeux que les textes tels qu'ils ont été imprimés, on constate immédiatement qu'il y a de nombreuses erreurs au point de vue de la langue ancienne. »

Je n'ai jamais, pour ma part, eu qu'une confiance restreinte dans les listes dont il s'agit, et l'auteur a la bonté d'en faire la remarque ; il n'en est pas moins certain que de la réserve dans l'emploi des sources à l'absolue certitude de leur fausseté il y a loin. M. Van der Haeghen a donc rendu un signalé service aux historiens de l'art de l'avenir.

Elle a cette conséquence bizarre de venir renforcer les doutes d'un autre archiviste, M. Van Malderghem, de Bruxelles, en ce qui concerne l'authenticité des peintures découvertes en 1846 dans une chapelle d'un ancien hospice de Gand et presque totalement disparues aujourd'hui, peintures viées par M. Félix de Vigne, dans ses *Corporations gantoises,* comme représentant des métiers en armes de la fameuse cité.

M. Van Malderghem conteste que l'arme montrée par de Vigne comme étant le redoutable *goedendag* des milices flamandes soit bien celle que suppose l'auteur, l'arme désignée sous le nom sinistrement ironique : bonjour, *goedendag*. Celle-ci aurait été simplement le coutre de charrue, et des exemples tirés de manuscrits du moyen âge viennent puissamment à l'appui de sa thèse. Sa théorie a été contestée, notamment par M. Hermann Van Duyze, l'archéologue bien connu et le conservateur du Musée des Antiquités de Gand. M. Van Malderghem en arrive aujourd'hui à poser la question de l'authenticité de la fresque reproduite par de Vigne. *Sub judice lis est.*

Des détails nombreux semblent assigner à cette peinture une date postérieure à celle qu'on crut devoir lui assigner. Et sans aller jusqu'à mettre en doute l'ancienneté de la fresque en question, il est tout au moins permis de signaler cette rencontre curieuse qui, précisément, doit sa notoriété à l'auteur qui, pour la première fois en 1851, fit paraître la liste de la corporation des peintres gantois, aujourd'hui reconnue fausse. C'est avoir peu de chance.

Congrès de l'art public. — L'art appliqué à la rue.
Place de la Tour de Saint-Rombaut à Malines.
Les démolitions à Gand. — Le « goedendag » des anciennes fresques de Gand.
« Le Messager des Siences historiques ».
A Anvers, le vernissage de la « Descente de Croix ».
Les « Trois Teniers », par Napoléon de Pauw.
Exposition à Bruxelles des esquisses, etc., de l'atelier Roelofs.
Pierre tombale d'Hubert Van Eyck [1].

Bruxelles aura, cette année, un congrès de nature assez spéciale, dû à l'initiative de l' « Association de l'Œuvre d'art appliquée à la rue », la même, on s'en souvient, qui fut, à l'Exposition universelle de Bruxelles, la promotrice d'une exhibition fort bien ordonnée d'un riche ensemble d'éléments architectoniques et sculpturaux, auxquels le public s'est beaucoup intéressé.

Le Congrès de l'*Art public*, organisé avec le concours de personnalités officielles et du monde des arts, sera international. S'il a la sagesse de restreindre son programme, il pourra tenir d'intéressantes et fructueuses

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1898, vol. 19, p. 149.

séances et venir utilement en aide aux pouvoirs publics. C'est vers la fin de septembre qu'auront lieu les réunions.

A Anvers fonctionne, d'une manière indépendante, une association similaire. Son objet n'est pas seulement de veiller à la sauvegarde des monuments, mais aussi de diriger le goût public. Soutenue par l'administration communale, elle met au concours la création d'un candélabre pour l'éclairage des rues et s'occupe d'organiser une exposition d'art décoratif.

L'art public doit puiser sa première force dans l'esprit public, lequel est loin d'être à la hauteur des aspirations des hommes qui combattent au nom du bon goût. Le Ministre des Beaux-Arts est, à diverses reprises, intervenu pour rappeler les administrations aux règles qui s'imposent pour la restauration des monuments. Le courant est difficile à remonter. Les mœurs, sachons le reconnaître, aident peu au triomphe du beau sur l'utile et sur l'intérêt privé. La loi ne protège pas les propriétés particulières qui ont un intérêt d'art ou d'histoire contre de meurtrières démolitions ou des transformations barbares.

Citons l'antique Boucherie d'Anvers, par exemple, un des types les plus remarquables de l'architecture du XV[e] siècle dans notre pays. Que demain, il prenne fantaisie à son possesseur de la démolir, rien ne s'y opposera. De même, à Gand, pour la célèbre Maison des Bateliers.

Le projet de loi, depuis longtemps promis, attribuant à l'État un certain pouvoir en cette matière, viendrait donc à son heure et serait des mieux accueillis. Une fois l'attention de la foule éveillée sur ce point, les mesures conservatrices trouveront leur large application. En attendant, l'édilité gantoise taille en plein drap, procède aux grands travaux de transformation annoncés dans une précédente correspondance, et dont le résultat final sera la création d'une place immense, où le beffroi, l'église de Saint-Bavon et celle de Saint-Nicolas, débarrassés de toutes construc-

tions parasites, apparaîtront dans tout leur développement.

La physionomie de la ville se trouvera sensiblement modifiée et l'aspect d'ensemble promet d'être fort beau. Malgré cela, un point mérite considération, et ici, sûrement, l'opinion publique n'est point à dédaigner. C'est que les villes ont leur caractère typique, celui que le temps leur a imprimé, qui n'a point été sans influence sur la formation des mœurs locales ni même sur le caractère et, sachons en convenir, les rend chères aux habitants et attrayantes pour l'étranger.

La disposition des rues, le groupement des constructions dans certaines villes, Bruges entre autres, sont d'un pittoresque en quelque sorte local et qui vaut bien, à coup sûr, l'aspect grandiose dont la recherche tend à rapprocher la plupart des grandes villes d'un type unique. A Bruges, précisément, on assure que les arbres qui donnent à la place du Bourg un si gracieux aspect, sont appelés à disparaître avant peu. C'est là une forme particulière de vandalisme dont on a quelque tendance à abuser chez nous, où pourtant, les journaux l'assurent, fonctionne un comité, presque officiel, pour la protection des sites. Quant à la physionomie des villes flamandes, s'il est bien vrai que d'anciennes constructions sont à nombreux étages, elles constituent en somme l'exception. Attendons-nous, dans un avenir prochain, à voir l'architecture se modifier selon le caractère des grandes artères qui se créent.

A Gand, les démolitions en cours ont rendu à la lumière un certain nombre de restes vénérables et curieux. Même, on a cru voir reparaître une partie du primitif hôtel de ville, la *Keure*. Que la supposition soit ou non fondée, il est certain que le Musée lapidaire (l'ancienne chapelle Saint-Macaire et l'abbaye de Saint-Bavon), si riche déjà et où figure, notamment, une pierre tombale qu'on croit être, avec toute apparence de raison, celle d'Hubert Van Eyck, va s'accroître encore.

On a, de part et d'autre, épuisé les carquois et quelque peu les épithètes dans la controverse relative à la forme du fameux *goedendag*, l'arme des milices gantoises au moyen âge. Viollet-le-Duc avait, au tome V de son *Dictionnaire du Mobilier*, essayé sa reconstitution d'après un passage de Guillaume Guiart. Il y a plus d'un demi-siècle, dans une vieille chapelle désaffectée, dite *Leugemeete*, on mit au jour, fortement endommagées d'ailleurs, des fresques où figuraient des compagnies en armes, et il fut dès lors admis que le bâton ferré, muni d'une pointe, que l'on voyait entre les mains des guerriers, était la représentation fidèle de l'arme énigmatique. Viollet-le-Duc, pour sa part, n'adopta pas l'hypothèse; du moins, l'épieu qu'il dessine, sorte de hallebarde, est pourvue d'un tranchant.

Mais voici qu'un jour, l'archiviste adjoint de la ville de Bruxelles, M. Van Malderghem, émit l'hypothèse que le *goedendag* était, non pas la pique aperçue dans les fresques de Gand, mais plutôt une appropriation du coutre de charrue, ce qui lui paraissait mieux se rapporter au texte de Guiart, et n'être nullement inconciliable avec l'idée de Viollet-le-Duc.

A Gand, l'hypothèse n'obtint aucun succès; une polémique ardente s'engagea, polémique au cours de laquelle l'auteur en vint à élever des doutes relativement à l'authenticité même des fresques de la *Leugemeete*. C'était vouloir trop prouver. Si les fresques, objet du litige, n'existent plus, elles n'en ont pas moins été reproduites par un artiste et archéologue estimé, M. Félix Devigne, le maître de M. Jules Breton, dans son livre sur les *Corporations gantoises;* mieux encore, elles furent calquées par un autre archéologue, M. Jean Bethune. M. Devigne aurait donc été un mystificateur; il est impossible de l'admettre.

Peut-être les fresques étaient-elles d'une autre époque que celle assignée par M. Devigne à leur production. L'avis en a été exprimé, probablement avec raison. La

Société artistique de Gand a commis des experts pour visiter l'ancienne chapelle et s'assurer de la date même de la construction. Aucune trace des fresques n'a pu être relevée, mais la construction date, à ce qu'il semble, du commencement du XIV[e] siècle et, dès lors, d'une époque antérieure à la date désignée aux peintures par M. Devigne et par ceux qui adoptent sa manière de voir, ce qui, d'ailleurs, ne tranche pas le débat sur la forme de l'arme des communiers flamands *Adhuc sub judice lis est.*

Du Clercq observe quelque part que les bons archers étaient rares en Bourgogne. Mais les coustilliers et les hommes d'armes y étaient en réputation. On ne redoutait pas moins les *piques de Flandre,* appelées *goeden-dag,* parce qu'elles donnaient un terrible *bonjour.*

A grands bastons pesans ferrés
Avec leur fer agu devant
Vont ceux de Flandre recevant,
Tiex baston qu'ils portent en guerre
Ont nom *godendac* en la terre;
Godendac c'est *bonjour* à dire,
Qui en français le veut descrire :
Cils bastons sont longs et traitis
Pour ferir à doux mains faitis, etc.

C'est ainsi que s'exprime Guillaume Guiart à propos de la bataille de Courtrai en 1302, où les Flamands repoussèrent les Français principalement avec cette arme.

Du Clercq décrit également « la pique qui est un baston » (arme) de la longueur d'une lanche d'homme d'armes; » mais elle est plus menue ferrée et aclerrée au debout, et » sont très dangereux bastons (1) ».

Ne quittons pas Gand sans jeter quelques fleurs sur la tombe du *Messager des sciences historiques,* mort presque

(1) Voir la *Bataille de Pavie,* au Musée d'Oxford, et la *Prise d'Arras,* par Van Coninexloo.

de vieillesse au cours de l'an dernier. Il s'agit ici d'une revue antérieure de plusieurs années à la constitution même de la Belgique. La *Revue des Deux Mondes* ne date que de 1829, la *Westminster Review*, de 1824; le *Messager des sciences* était son aîné d'un an. Seule la *Revue d'Édimbourg* pourra célébrer bientôt son centenaire.

Le *Messager des sciences* a vulgarisé de précieuses études, surtout dans le domaine des arts. C'est lui qui reçut les principales communications de De Bast et de Pinchart sur les maîtres flamands, et l'étude de Wagen sur les frères Van Eyck. Tout porte à croire qu'il ne sera pas remplacé. Les publications de ce genre ont un nombre restreint de lecteurs et couvrent rarement leurs frais. La Société historique de Gand, après avoir songé un moment à reprendre le *Messager*, n'a pas cru donner suite à ce projet.

On vient de dresser des échafaudages à Notre-Dame d'Anvers, devant les célèbres triptyques de Rubens, l'*Érection de la Croix*, et son pendant, *La Descente de Croix*, l'immortel chef-d'œuvre du grand peintre. Il s'agit d'enlever le vieux vernis pour le remplacer par un nouveau. La dernière restauration date de quarante-quatre ans et fut opérée, avec un très grand talent, par Étienne Le Roy. Aujourd'hui il ne s'agit que d'un vernissage, chose qui peut se faire sans danger. Seulement il faut quelques mois pour mener le travail à bonne fin, et pendant ce temps le public sera privé de la vue des fameuses pages de Rubens.

Encore d'Anvers, on annonce pour le 17 mai, la vente de la galerie Kums, accessible au public, depuis 1891, moyennant une rétribution perçue au profit des pauvres.

Restée indivise endre deux propriétaires, héritiers de son fondateur, la collection était fatalement destinée à être livrée aux enchères, par le décès de l'un d'eux. Formée d'environ deux cents peintures, cette galerie est riche à la fois en œuvres anciennes et modernes : un très beau

Rembrandt, personnage en costume oriental; de bons portraits de Van Dyck, de Frans Hals; un Jan Steen, de premier ordre, *Le Maître d'école;* de beaux Teniers, et parmi les modernes, des tableaux signés de la plupart des grands noms de l'école française : Delacroix, Decamps, Corot, Meissonier, Dupré, Millet, un admirable Troyon, *Vaches à l'abreuvoir*. En tête des Belges, Alfred Stevens, avec une composition capitale, *Le Modèle*, la dame en satin jaune. Un superbe portrait de femme, de Goya, sera très disputé.

A signaler, dans les *Annales* de l'Académie d'archéologie, un travail important de M. Napoléon de Pauw sur les *Trois Teniers et leurs homonymes*. Puisées à des sources authentiques et encore inédites, ces notes rectifient quelques erreurs et nous apportent des informations précieuses sur cette lignée de peintres, poursuivant dans l'espace d'un siècle le même genre, et dont les créations se chiffrent à plusieurs centaines.

Il se trouve que Daniel Teniers, quatrième du nom, n'était point peintre, mais s'adonnait au négoce, ce qui l'amena, en 1704, à passer en Portugal, où il mourut. Une lettre écrite de Paris à ses proches par ce dernier Teniers nous apporte un renseignement curieux. Le jeune voyageur est admis à visiter le château de Versailles, qui le transporte d'admiration. Il aperçoit Louis XIV, et parlant du roi, « robuste et fait pour vivre bien des années encore », ajoute : « C'est ce même monarque qui a fait enlever de son palais tous les tableaux du grand-père, lesquels ne lui plaisaient point, et que l'on peut, par suite de cette disgrâce, acquérir à vil prix. » Voici donc confirmé, par le petit-fils de Teniers lui-même, le sentiment prêté à Louis XIV, touchant les *Magots*.

On a vu dernièrement au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, une partie des études et esquisses formant l'atelier du paysagiste Roelofs, décédé en 1897.

Hollandais de naissance, d'éducation et plus encore de

tempérament, Roelofs avait passé une grande partie de sa carrière d'artiste en Belgique. C'était un précurseur. Maître de Mesdag, le fameux peintre de marine, avait été un des premiers, sinon le tout premier, à lever l'étendard de la révolte contre le système du paysage en chambre. Ses œuvres, d'abord exposées à Bruxelles, au Salon de 1846, firent sensation et conquirent à leur auteur des titres nombreux à l'attention du public. Fixé en Hollande depuis peu d'années, Roelofs y fut, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, l'objet d'une manifestation particulièrement flatteuse, à laquelle participèrent les artistes belges, presque aussi nombreux que les Hollandais. Le portrait du vieux maître, peint par M. Israëls, à la suite d'une souscription, fut placé au Musée municipal de La Haye. Roelofs mourut à Anvers, au cours d'un voyage qu'il faisait en Belgique.

On a été surpris et charmé de ce coup d'œil rétrospectif sur la vie du sincère artiste, et le succès de l'Exposition a trouvé sa confirmation éclatante dans le prix considérable obtenu à la vente de ses esquisses, opérée à La Haye par les soins de la maison Goupil. Le prix global de ces diverses peintures a presque atteint 128,000 francs.

Une peinture détruite de Hugo Van der Goes ([1]).

Nous mettons sous les yeux du lecteur la reproduction d'une peinture naguère encore conservée dans une collection gantoise et appartenant aujourd'hui au Musée des arts décoratifs de Bruxelles.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1898, vol. 20, p. 347.

Le sujet, *La Rencontre de David et d'Abigaïl,* et surtout son interprétation, évoquent le souvenir d'une page fameuse de Hugo Van der Goes, célébrée par Lucas de Heere en quelques vers que reproduit Van Mander et décrite par ce dernier avec un lyrisme égal.

M. Th. Van Frimmel, à qui nous avons soumis la reproduction, la déclare identique au tableau de la galerie Navak, à Prague, dont il s'occupa dans la *Chronique des arts* (1) et qu'avec nous il envisage comme exécuté d'après la peinture perdue de Van der Goes. Cette composition était peinte à l'huile sur le mur d'une maison appartenant à Jacques Weytens, à Gand, et son auteur y avait, assure Van Mander, donné place, entre les suivantes de la femme de Nabal, à une jeune fille qu'il aimait.

L'ensemble des épisodes relatés par la Bible, au chapitre XXV du livre Ier de Samuel, est représenté dans cette œuvre. On y voit Nabal, environné de ses tondeurs de brebis, refusant des présents aux envoyés de David; on assiste à la colère du roi au récit de ses émissaires; on le voit ensuite se mettre en route pour châtier Nabal, puis se laissant fléchir par les supplications d'Abigaïl; enfin, dernier et principal épisode de la peinture, la jeune femme, environnée de cinq suivantes, prosternée aux genoux de David, dont elle sera l'épouse.

Tout cela est d'un ensemble assez confus, mais d'intérêt considérable par le détail.

Relativement à la peinture de Prague, de dimensions analogues à celles du tableau de Bruxelles (1m30 sur 1m95), M. Frimmel y constate, avec juste raison, la trace des influences du XVIe siècle, combinées avec l'aspect et le costume du siècle antérieur, et rappelle, à ce propos, les noms de quelques maîtres, notamment Van Conincxloo et

---

(1) A propos d'une ancienne copie de Hugo Van der Goes. (*Chronique des Arts*, année 1896, p. 157.)

Roland Savery, auxquels fait songer le caractère général de l'œuvre.

Nous mentionnerons surtout le très fécond Nicolas de Bruyn, que de vastes et complexes ensembles gravés rangent parmi les archaïsants, et dont le burin nous a donné plus d'une scène apparentée avec celle qui nous occupe.

En ce qui concerne notre peinture, malgré la surabondance des détails, l'influence du XVe siècle s'y manifeste encore dans plusieurs des divers épisodes que réunit la composition générale.

La première entrevue, où David, sans descendre de cheval, écoute les supplications d'Abigaïl agenouillée, rappelle les tapisseries du XVe siècle. Le roi, sur son haut destrier noir, suivi de près par son écuyer armé de toutes pièces, la visière rabattue et portant la lance, est d'allure magistrale. Abigaïl, rigide et les mains jointes, est d'une ligne à la fois simple et gracieuse, et l'on ne se lasse point, avec Van Mander, de considérer le pudique maintien de la femme et la noble prestance du cavalier.

Le groupe de gauche, celui où David, à pied cette fois et drapé dans une ample robe écarlate, incline Sa Majesté devant la veuve de Nabal qu'il prend pour épouse, rappelle l'estampe de la *Reine de Saba* de Lucas de Leyde, sans que toutefois on cesse de sentir encore dans le morceau la main d'un continuateur de Van Eyck.

Laquelle, parmi les suivantes de la reine, est la fille de Jacques Weytens, aimée de Van der Goes et dont, assure Van Mander, le peintre avait amoureusement reproduit les traits? Ce ne peut être, à notre avis, que la jeune femme vue de profil à l'avant-plan vers le milieu du tableau. Seule elle est assez gracieuse pour justifier l'assertion de l'historien de la peinture flamande.

Le paysage offre une importance suffisante pour être attribué à Van der Goes. Les épaisses frondaisons garnis-

sant les hauteurs de l'arrière-plan s'accordent assez avec le développement donné par l'artiste aux profondeurs boisées du triptyque de Sancta Maria Novella, où Van der Goes se révèle paysagiste accompli.

La gamme froide des tonalités vient, d'autre part, à l'appui de l'hypothèse de M. Frimmel, d'ailleurs conforme à la tradition en ce qui concerne l'exemplaire du Musée des arts décoratifs.

Van der Goes, au surplus, dans la recherche de l'expression, n'atteint guère le pathétique, et l'on constatera que même aux pieds de David, Abigaïl, pour suppliante qu'elle soit, ne trahit qu'une médiocre émotion.

Que notre exemplaire, comme celui de Prague, appartienne au XVIe siècle, on le constatera sans peine. Le faire très consciencieux, le fini des détails ne nous autorisent pas cependant, avec notre éminent confrère viennois, à parler ici de liberté d'allures, dans le vrai sens du mot.

Le copiste, au contraire, s'est appliqué, tout au moins dans les parties essentielles, à traduire l'original avec une fidélité relative. Ce qu'il y a mis du sien ne donne pas le change là-dessus.

Ajoutons que le fait de l'existence d'une seconde copie plaide en faveur de l'importance attachée, dès le XVIe siècle, à l'œuvre type.

Exposition de peintures anciennes à Gand (1).

Une Exposition de peintures anciennes, récemment ouverte au Cercle artistique, a obtenu un succès mérité. Comme d'ordinaire, on y a trouvé l'occasion de plus d'une surprise, dont la moindre a été la conscience et le bon goût apportés par les organisateurs de ce petit salon, malheureusement de trop courte durée, dans le choix de ses éléments. Leur prudente réserve vis-à-vis des attributions des exposants sollicite, ou tout au moins fait excuser des rectifications, qui, d'ailleurs, ne seront point pour réduire la valeur intrinsèque des œuvres.

« Holbein », en réalité Mabuse : une intéressante *Madeleine* (à M. Paul van Tieghem de ten Berghe), figure à mi-corps d'une jeune femme richement parée, tenant le vase aux parfums; fond de draperie verte. Morceau très caractérisé, d'effet vigoureux, de contours précis. « Maître inconnu, fin du XVIe sicècle », François Pourbus : portraits en pied de don Pedro Coloma, baron de Bornhem, accompagné de son jeune fils et de Jeanne l'Escuyer, sa femme (à M. de Nève de Boden). D'un beau style, ces deux panneaux, pas des mieux conservés, sont d'une facture précieuse tout en gardant un bel aspect. Le vêtement noir de l'homme, sur lequel s'enlève la robe rouge de l'enfant, forment une harmonie riche et sobre. Le cavalier est de haute mine, ainsi que la dame. Têtes pleines de caractère; mains excellemment traitées, particulièrement celles de la femme, dont le riche costume (robe de satin noir, tablier et manches de soie claire bro-

---

(1) *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1898, p. 182.

chées) et la tête parée de plumes sont dignes de ce morceau de grande allure.

P. Breughel le jeune : Bal de noce (à M. Fernand Scribe). Composition connue par la gravure de Hollar et nécessairement empruntée à P. Breughel le vieux, ce qui ne l'empêche pas d'être d'une exécution spontanée, de coloris frais et éclatant; dans l'œuvre de son auteur, un morceau choisi, bien que faisant regretter que ces qualités ne se rehaussent point de la maîtrise du vrai Pierre Breughel.

« Martin de Vos », plutôt de l'école hollandaise : portrait de jeune homme en buste, collerette à godrons évasés (à M. Scribe), facture libre et savante, faisant songer à Henri Goltzius, mais non pas à son ami Corneille Ketel.

Du reste, la plupart des portraits sont ici de l'école hollandaise. Ainsi l'intéressant groupe de famille Verbrouck (à M. Octave Serdobbel), qu'une signature mal lue a fait porter au catalogue pour l'œuvre de *Pierre Meert,* de Bruxelles, s'est trouvé, après examen plus attentif, restitué à son auteur légitime, Jacob Fransz van der Merck, de qui le Musée municipal de La Haye et celui d'Utrecht possèdent des peintures. La signature porte, en effet, I. Merck, 1643. Les personnages, représentés de grandeur naturelle et en pied, sont : une mère, âgée de 64 ans, son fils, 44 ans, enfin le petit-fils âgé de 16 ans, réunis dans un paysage. L'enfant, vêtu de rose et coiffé d'une toque, apporte un lièvre, produit de sa chasse ! Peinture précise, un peu froide, faisant songer à Van der Helst. A ce maître, le catalogue donne un petit portrait d'homme chauve, en buste, vêtu de noir, collerette plate (à M. Scribe), dont le modèle et la couleur évoquent immédiatement le nom d'Ant. Palamèdes.

Un portrait en buste de vieille dame, à coiffe blanche, à fraise large aux tuyaux serrés, par Ravesteyn, fait pendant à un portrait d'homme de *Jurien Ovens,* daté de 1651

(à M. Scribe). De facture supérieurement adroite, la tête de femme offre cette particularité que l'éclairage en reflet lui vient en bonne partie de son immense collerette. Un second portrait de femme, en buste également et de grandeur naturelle, porte, avec la signature G. Terburg, la date de 1662. S'agit-il de Gérard ou de Gesina? Ce qui n'est pas douteux, c'est que la main est adroite et souple.

La *Partie de cartes*, vaste toile où divers personnages des deux sexes, dont un homme à toque empanachée pinçant de la guitare, sont réunis autour d'une table (à M. Serdobbel), est, comme le sont d'habitude les sujets analogues, portés à l'actif de *Valentin Boulogne* et, une fois de plus, à tort. Il s'agit tellement bien de *Théodore Rombots* que le joueur de guitare est son propre portrait, qu'au surplus on retrouve, presque identique, dans d'autres tableaux du maître. La peinture n'a d'ailleurs rien de transcendant. Deux toiles de *Jordaens*. La première (à M. Georges Hulin) représente un sujet maintes fois traité par le maître, même à l'eau-forte, un épisode de l'*Histoire d'Argus*. La composition, distincte de celles connues, fait une large part au paysage, traité dans un style où se trahit une main experte dans la confection des modèles de tapisserie. Le pesant Argus, assoupi, et l'agile Mercure, le glaive levé, sont d'un pinceau fort, bien qu'un peu lourd. Les vaches semées dans les buissons sont à la fois d'une ampleur et d'une légèreté que n'eût pas renié Troyon. Ce tableau, très différent de celui du Musée de Lyon, provient de la collection de lord Shrewsbury; il est décrit par Waagen dans ses *Art treasures of Great Britan*.

Le second Jordaens, plus vaste et de qualité supérieure, *Le Repos en Égypte* (à M. Scribe), est un morceau de pure virtuosité. Plus haute que large, la toile est entièrement remplie par les personnages. Saint Joseph, à mi-corps et plus, en occupe toute la partie de droite. C'est une figure d'énergie superbe, drapée de violet éteint. La

tête de l'âne se voit de face dans le coin inférieur, du même côté. La Vierge, au contraire, occupe l'angle gauche, serrant dans ses bras l'enfant Jésus. C'est le type habituel de la femme et des enfants du peintre. Au-dessus du groupe voltigent dans les branches d'un pommier quatre anges, j'allais dire des Amours, cueillant des fruits pour les jeter au divin Enfant.

Eh bien! tout cela est enlevé avec la plus étonnante maîtrise. Chaque coup de pinceau est posé sans réticence et le coloris monté à une gamme vigoureuse et vibrante qui fait songer à Zurbaran ou à Ribera. Fier maître, en somme, ce Jordaens !

Et combien froides, par comparaison, les figures d'*Apôtres*, à mi-corps, de *P. Van Mol* (à M. Georges Hulin) ! Non qu'il soit sans mérite, cet Anversois très frotté de cosmopolitisme, le fondateur de l'Académie de France et peintre de la reine. Le Caravage semble l'avoir préoccupé autant que Rubens, son maître prétendu. Du reste, habile, de pinceau peu délié, c'est une figure honorable, peu faite pour briller ailleurs qu'au second plan.

A Rubens, le catalogue attribue un profil de femme au type vulgaire, exposé par Mme Canneel. Il peut avoir tort, mais je n'en jurerais point. Cette touche un peu sèche, cette coloration roussâtre aux puissants reflets, rentrent absolument dans la manière de Rubens au lendemain de son séjour en Italie. Et poussant plus loin encore l'irrévérence pour le grand coloriste, force m'est de dire que la petite *Madone* ovale, exposée par M. Serdobbel comme de T. Van Thulden, est de la composition, sinon du pinceau de Rubens. Car il s'agit d'une vierge comme des iconophiles, la *Vierge à la couronne* gravée par Witdoeck, dont M. Rooses ne semble pas avoir découvert le prototype. Faut-il le chercher dans cette peinture molle, au type médiocrement aimable, au coloris d'ailleurs assez franc, où la Vierge, en robe rouge et draperie bleue, a pour

charme principal sa fraîcheur générale et ses mains qui, à tout prendre, ne sont point l'œuvre du premier venu? Très petit tableau, d'ailleurs, mesurant à peine 43 centimètres sur 33.

Après une mention accordée à la belle guirlande de fruits sur fond noir de F. Snyders (à M. Scribe), à un très bon Fyt (au même), un *Lièvre* cerné par cinq épagneuls blancs aux taches de feu, dans un beau paysage, à des natures mortes de De Heem et de Wienincx, et surtout à une *Vanité,* un crâne dans une niche, près d'une lampe fumeuse et d'une pipe qui s'éteint, morceau signé du monogramme H. A. D. (appartenant à M. Scribe), excellent morceau; il ne reste à signaler qu'un petit groupe de peintures de l'école française.

Un *Chardin*, *La Leçon de lecture* (à Mme Bureau), une fillette, de profil, enseignant à lire à sa jeune sœur, a dû être charmant, avant qu'un incendie en altérât les qualités de couleur. Une tête de jeune fille, aux cheveux blonds, aux grands yeux bleus, donnée à Greuze (à M. Louis Janson), paraît de construction bien médiocre pour mériter d'être du peintre si délicat. La petite figure de femme tenant une rose, de *Fragonard* (à M. Van den Hecke, de Lembeke), a du charme, mais ne plaide pas très éloquemment à la cause du XVIIIe siècle en ce milieu de choses graves, où certainement la note gracieuse n'était pas à dédaigner. Mais, celle-là, il faut le dire, est fort atténuée en pleine Flandre.

Telle quelle, la petite Exposition a eu des attraits réels et multiples. Les curieux, à bon droit, n'ont jamais ménagé leur approbation aux promoteurs de l'entreprise, comme à leurs obligeants associés.

L'année 1898. — Projets pour 1899. — L'art belge à l'Exposition universelle. — Célébration du troisième centenaire de la naissance de Van Dyck. La correspondance de Rubens. — Fausse alerte dans le monde des arts. — Prix de Rome (¹).

Intéressante à divers titres, l'année 1898 ne laissera pas des souvenirs bien marquants par les œuvres artistiques qu'elle a vues éclore. L'extraordinaire accroissement de la production ne fait qu'accentuer cette médiocrité. Peu de pays offrent autant de facilités que le nôtre à qui souhaite se vouer à l'art, autant d'occasions de se produire devant le public. État et « Sociétés d'encouragement des Beaux-Arts » — titre emprunté au vocabulaire d'une époque où cet encouragement était nécessaire — rivalisent d'empressement pour faciliter les voies. Les salons se suivent à brefs intervalles, et les expositions de groupes se multiplient à l'infini. A Bruxelles, aucun local convenable n'étant accessible par voie de location, l'État comble cette lacune en mettant une partie des salles du Musée à la disposition des cercles pour leurs expositions. Le public, en somme, a l'occasion de se rendre compte de l'ensemble des travaux qui sortent des ateliers, et l'on est bien en droit de se demander qui, de l'artiste ou de lui, retire le plus de bénéfice de l'empressement apporté à mettre la foule dans la confidence des inspirations, même les plus fugitives, de quiconque manie le pinceau ou l'ébauchoir. L'adresse de main, la virtuosité sont telles qu'on est étonné de ne pas voir surgir un nombre encore plus grand de travaux durant le temps que professionnels

---

(¹) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1899, vol 21, p. 167.

et dilettantes consacrent à leur labeur incessant. De là, dans le goût, une remarquable évolution. Plus d'intérêt pour les œuvres achevées, même approfondies. Les sacrifices qu'elles supposent sont rayés du programme de qui rêve se faire un nom ; c'est une des caractéristiques du moment présent.

Aussi bien, les formules semblent-elles épuisées. L'architecture et l'art décoratif, dans quelques tentatives intéressantes de rajeunissement, ont certainement poussé jusqu'à l'outrance le souci de faire « autrement ». Si bon accueil que l'on fasse à leurs efforts, celui-ci ne saurait prétendre à produire des choses durables. En sens opposé, une même outrance se montre dans l'appropriation des éléments anciens à laquelle se vouent les architectes d'incontestable talent, mais dont l'archaïsme, quoi qu'on en dise, ne tend pas à un progrès.

Allez à Bruges ; pour quelques restaurations assez intelligemment conduites, vous verrez une succession de façades nouvelles, conçues d'après des données en quelque sorte invariables, dans lesquelles l'initiative de l'architecte ne tient qu'une place secondaire. Reconnaissons, au surplus, qu'une partie notable du siècle qui s'achève s'est passée à combattre dans l'art les plus légitimes aspirations du pittoresque ; or, nulle forme de protestation ne saurait être tenue pour excessive au regard des choses abominables enfantées sous l'empire du système réputé « classique ». Nos provinces ont vu se perpétrer, en matière d'architecture, de véritables crimes, à la faveur de cette aberration.

S'il y a pour les masses un progrès manifeste dans le respect qui environne les choses du passé, il reste énormément à faire dans cette direction et presque chaque jour nous en offre la preuve.

Les lieux les plus pittoresques souffrent sans cesse de l'incurie des édiles, en ce qui concerne la sauvegarde des anciens monuments d'art. Quotidiennement, à la

faveur d'une vanité étroite, se commettent. en province, de véritables actes de vandalisme. Tout récemment encore, au cours d'une visite de Flandres les plus riches en souvenirs architecturaux du XVIe siècle, on nous montrait des façades exquises condamnées à disparaître très prochainement, pour faire place à d'autres « au dernier goût du jour ».

Un propriétaire est sans doute libre d'en user à sa guise, là où il s'agit de son bien ; encore faudrait-il tenter quelque effort pour enrayer le mal, et nous sommes toujours dans l'attente de la loi, si souvent promise, qui soustraira nos monuments aux dangers qui les menacent. On a vu se produire, au Congrès de l'Art public, tenu à Bruxelles en septembre, une théorie n'aboutissant à rien moins qu'à frustrer les particuliers du droit de disposer de leurs immeubles et de leurs œuvres d'art, grevés de servitude au profit de la communauté. L'auteur de la proposition créait ainsi une « propriété privée d'intérêt public ». Où il s'agissait d'œuvres d'art, le possesseur même pouvait être contraint à les exposer publiquement ; dans tous les cas, il n'en pouvait dérober la vue aux amateurs. Une brochure récente, *Questions d'art; Conservation des monuments du passé*, par M. Henry Rousseau, attaché à la direction des Beaux-Arts, expose des principes fort analogues et que nous doutons de voir prévaloir.

En ce qui concerne la loi protectrice des monuments, l'auteur observe, avec raison, que déjà il a été dressé, par les soins de la commission compétente, une liste des édifices présentant un intérêt d'art ou d'histoire qui justifie l'intervention pécuniaire des pouvoirs publics en vue de leur entretien et de leur restauration. M. Rousseau estime que les mêmes avantages étant étendus, en quelque mesure, au domaine privé, nombre d'immeubles intéressants pourraient être sauvés de la destruction. C'est possible, quoique de réalisation difficile et onéreuse. Où,

croyons-nous, l'auteur fait fausse route, c'est quand il crée ce qu'il dénomme le *Collectivisme de l'utilité.* L'État, armé d'une sorte d'édit Pacca, disposerait d'un droit de contrôle sur les œuvres et objets d'art appartenant au domaine privé et userait d'un droit de préemption en cas de vente. La loi contiendrait une clause, renforcée de sanction pénale, contraignant les propriétaires à répondre à un questionnaire, à tenir l'autorité au courant de leurs acquisitions ou de leurs intentions de vente, l'État ayant l'option, à prix égal. Évidemment, c'est pousser les choses à l'extrême, et l'initiative privée irait peut-être beaucoup au delà de l'intervention officielle, là où il s'agit de conserver au pays des œuvres d'art faites pour l'intéresser. C'est ainsi qu'actuellement, à Gand, une association constituée sous le nom des *Amis du Musée* est en instance pour acquérir une intéressante peinture ayant servi de prédelle à un *Crucifiement* de la cathédrale de Saint-Bavon, et représentant la *Prise de Jérusalem.* Ce morceau, surtout curieux, peuplé d'une multitude de figurines, appartient à un particulier; on le donne à l'énigmatique Gérard van der Meire. Il figura à l'exposition organisée à Bruxelles, en 1884, par l'Académie de Belgique, au profit de la Caisse centrale des artistes.

La vaste entreprise de travaux publics en cours d'exécution dans la capitale des Flandres, va doter la ville de Gand d'un nouveau Musée, lequel, sous le rapport de l'éclairage et de la distribution, comme aussi de la situation, paraît devoir répondre aux exigences des amateurs. Sans être bien riche, le Musée de Gand compte des pages intéressantes, dont plusieurs, malheureusement, assez mal conservées.

La décoration murale de la Salle des États, à l'Hôtel de ville, où fut signé, en 1576, le fameux accord connu sous le nom de *Pacification de Gand,* paraît décidée. Les artistes trouveront dans les souvenirs évoqûés par cet

intéressant milieu l'occasion de sujets dignes de leur pinceau.

La décoration des Halles d'Ypres, en revanche, demeure inachevée. Un peintre de talent original, Louis Delbeke, chargé de ce travail, le poursuivit pendant plusieurs années, non sans se voir l'objet de vives attaques des puristes, ce qui ne l'empêcha pas, d'ailleurs, de bien harmoniser son œuvre avec le milieu où elle figure. Malheureusement, la mort, comme dans les images des maîtres qu'il aimait, vint le surprendre au milieu de son œuvre, que voilà interrompue depuis tantôt dix ans. La galerie elle-même est dans un tel état d'abandon que les pieds y enfoncent dans la couche de sable qui attend son dallage. Comme le musée d'Ypres possède les croquis des compositions de M. Delbeke, il se trouvera bien, sans doute, quelque artiste consciencieux en état de mener le travail à bonne fin.

La salle des échevins de l'Hôtel de ville, en retour du bâtiment des Halles, possède une curieuse frise, très ancienne, malheureusement très repeinte, figurant les comtes et les comtesses de Flandre, jusqu'à Charles le Téméraire. Les « restaurations » ayant été faites sur un enduit trop frais, celui-ci s'est détaché et un bon morceau de la frise est à refaire, besogne doublement fâcheuse quand il s'agit de petits portraits historiques.

La maison des Templiers, une des constructions privées les plus anciennes du pays, et que l'on attribue, non sans vraisemblance, à l'architecte même des Halles, est actuellement en voie d'appropriation pour, après tantôt six siècles, renaître à une nouvelle vie comme bureau central des Postes. Vraiment, les immeubles ont aussi leur destinée!

A Malines se poursuit un autre curieux travail d'intérêt historique : le dégagement du bâtiment des Halles et du palais du Grand Conseil, entrepris en 1529 et demeuré

inachevé. Peu à peu enclavé dans les habitations, ce typique ensemble renaît successivement au jour, rendant à la lumière la floraison de ses portiques, depuis des siècles dérobés à la vue par des constructions parasites.

*
* *

A Bruxelles, où, depuis quelques mois, se poursuit la transformation de la Montagne de la Cour, une des artères les plus fréquentées de la capitale, nous verrons à brève échéance mettre la main à un travail qui intéresse au premier chef les artistes. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'un remaniement des musées de peinture.

Pour se bien rendre compte du principe de cette vaste conception, due primitivement à l'architecte Balat, reprise et amplifiée par M. Maquet, il faut être quelque peu renseigné sur la topographie de Bruxelles. De son berceau, dans les plaines arrosées par la Senne, la ville s'est graduellement étendue vers l'est, gagnant le plateau que, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, domina le palais des Ducs de Brabant, plus tard palais impérial, dont l'emplacement forme la place Royale actuelle.

En 1731, la résidence des gouverneurs généraux pour l'Autriche fut presque anéantie par le feu, et l'ancien hôtel de Nassau, agrandi et transformé par Charles de Lorraine en 1754, lui fut substitué comme palais. Dans ce bâtiment, dénommé l'Ancienne Cour, furent installées plus tard les collections de l'État, musées de peinture et d'histoire naturelle, et les locaux de l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts. La Bibliothèque royale, prenant la place du musée de l'Industrie, sert actuellement de trait d'union entre les deux musées, dont la prise de possession du palais des Beaux-Arts par la galerie ancienne a consommé la séparation. De plus, les Archives générales du royaume ont pris la place du Musée d'his-

toire naturelle, au rez-de-chaussée de l'Ancienne Cour. L'ensemble de ces constructions est à un niveau très différent. Les bâtiments du Musée gagnent presque le bas de la Montagne de la Cour, mais se trouvent enserrés dans les habitations particulières, et le feu se déclarant, nos collections publiques ne feraient sans doute qu'une flambée. C'est même pour le soustraire à ce danger que le musée ancien fut transféré au Palais des Beaux-Arts.

Il s'agirait maintenant de désaffecter la partie gauche de la Montagne de la Cour, de faire disparaître les habitations privées et de donner au Musée un complément de locaux en façade dans le sens de l'axe de la rue et dominant les quartiers environnants, en même temps que le dégagement aurait pour conséquence d'étendre la vue sur de lointains horizons, dans la direction du nord-ouest.

Le problème du redressement de la Montagne de la Cour se trouverait donc résolu d'une manière radicale par une déviation en quelque sorte accomplie déjà et par la substitution d'un monument à l'un des côtés de la voie, formant de l'autre côté une série de terrasses au bas desquelles dévalerait la rue Courbe.

Un désaccord entre l'administration communale et le pouvoir central touchant ce projet semble en voie d'aplanissement. Il s'agit de concilier le projet d'érection par la ville, dans la partie supérieure de la rue Courbe, d'un palais dit « des Sociétés savantes », avec la conception Balat-Maquet, dont la réalisation incombe en grande partie à l'État.

Le Palais des Sociétés savantes, dont un modèle fut érigé dans les jardins de l'Exposition universelle, étant conçu de manière à se relier à l'hôtel de Ravenstein, on éprouvera quelque difficulté à lui trouver un emplacement aussi favorable; mais ce n'est point là la matière du conflit, en présence de l'importance du travail à exécuter.

On avait songé à faire de ce modèle le pavillon de la Belgique à l'Exposition de 1900, à Paris. On a cru devoir donner la préférence à une reproduction de l'hôtel de ville d'Audenarde, gracieux type de l'architecture de la dernière période gothique dans nos provinces. Ciselé comme une châsse, en affectant d'ailleurs quelque peu la forme, ce charmant édifice date de l'an 1540. La richesse de ses sculptures ne nuit point au bon effet de sa ligne architecturale, et comme il est isolé de toutes parts, qu'il a une jolie tour de 40 mètres d'élévation, terminée par une sorte de couronne impériale que surmonte une statue en cuivre doré; que nombre d'autres statues ornent les pignons et les pinacles; qu'enfin on pourra ajouter un carillon à la tour, il est permis d'envisager le choix comme particulièrement heureux.

En réalité, l'hôtel de ville d'Audenarde, œuvre de l'architecte Van Pede, constitue, sur une échelle réduite, un résumé des palais municipaux de Louvain et de Bruxelles. La façade principale ne mesure guère que 25 mètres; les façades latérales, un peu moins.

* * *

L'art belge ne pourra être que très parcimonieusement représenté à l'Exposition universelle. Cent mètres de cimaise à peine lui sont alloués. Même, la question a été agitée d'une abstention totale de la représentation de notre école dans ces conditions peu proportionnées à son importance. Il s'agit, notez-le bien, de réunir ce qu'a produit de plus important l'art belge en dix années et dans ses branches diverses. Inutile dès lors de dire que la tâche du comité, que préside le duc d'Ursel, sera des plus ingrate et que sans doute, on ne lui ménagera ni critiques ni reproches, car c'est forcément par cruelles éliminations qu'il aura à procéder.

Rompant avec une tradition en quelque sorte invariable, le ministre, se souvenant peut-être des retentissantes querelles entre artistes qui se produisirent à la dernière Exposition universelle, a jugé ne devoir cette fois solliciter le concours d'aucun d'eux. L'avenir dira s'il a eu raison.

Une tâche de certaine importance a été récemment dévolue à une autre commission gouvernementale : la refonte des dispositions régissant le concours dit « de Rome ». Institué par le gouvernement des Pays-Bas, au profit de ses nationaux, après la chute de l'Empire, ce concours n'a pas cessé de se ressentir, dans ses principes essentiels, de l'organisation qui lui fut imprimée à une époque assurément bien différente de la nôtre dans ses vues en matière d'art. David était alors fixé dans nos provinces, et son influence ne fut sans doute pas étrangère aux conditions imposées aux lauréats. Le temps en a fait tempérer la rigueur; l'Académie a dès longtemps dispensé les pensionnaires du séjour exclusif en Italie. Ceux-ci parcourent la plupart des contrées dont la connaissance et l'étude importent à leurs progrès; la plupart des architectes visitent la Grèce et l'Orient; la plupart des peintres, outre l'Italie, visitent l'Espagne et l'Angleterre.

D'autres réformes ont été proposées à plusieurs reprises, réformes portant à la fois sur les épreuves imposées aux concurrents et sur les obligations des lauréats. Ainsi le concours en loge, le sujet imposé, ont fait l'objet de vives critiques de la part de certains artistes. On a préconisé le libre choix de l'itinéraire, un séjour intermittent à l'étranger, les interruptions pouvant être de plusieurs années. On était curieux d'apprendre l'accueil qu'aurait fait à ces propositions radicales la commission ministérielle. Radicale entre toutes, celle qui tendait à dispenser le lauréat de tout séjour à l'étranger..., spécialement en Italie !

La commission, en somme, fait siennes plusieurs des propositions énumérées ci-dessus. Le concours en loge serait supprimé, et également le sujet imposé. Le voyage, maintenu, ne serait plus que de deux ans.

*
* *

C'est au mois d'août que seront célébrées à Anvers les fêtes organisées à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Van Dyck.

La date précise de l'événement est le 22 mars; mais l'administration, sacrifiant à l'usage populaire, a préféré faire un programme d'ensemble des solennités communales célébrées au mois d'août et de celles que motivera plus spécialement la circonstance : cantate à grand orchestre, cortège historique peut-être. Il y aura de plus un Congrès d'histoire de l'art, conformément à une décision prise par l'assemblée d'Amsterdam, sur l'invitation de la ville d'Anvers. Mais l'article à sensation du programme sera l'exposition des œuvres de Van Dyck, ou, plus exactement, d'œuvres de ce grand artiste. Le gouvernement intervient par voie de subside et mettra son influence au service des organisateurs, ce qui ne sera pas de trop pour assurer la réussite.

Le conseil communal d'Anvers a tenu à se renseigner auprès des organisateurs de l'exposition Rembrandt sur les moyens mis en œuvre pour aboutir à sa brillante réussite. Il y a toutefois quelque différence entre les deux entreprises. Si précieuses que soient les créations de Rembrandt, leur présence n'est pas si rare dans les collections privées, les seules auxquelles on puisse faire appel avec chance d'être écouté. En outre, elles sont de dimensions bien moindres que la plupart des peintures de Van Dyck, et de transport plus facile et moins dangereux. Il n'existe pas non plus de Rembrandt ce nombre si

grand de répétitions, de croquis, qui font, dans l'œuvre de Van Dyck, le désespoir des critiques et des amateurs. On ne l'a que trop vu à l'exposition de la Grosvenor Gallery à Londres, en 1887. Pour quelques pages de mérite supérieur, que de productions d'ordre secondaire, sinon d'authenticité tout à fait discutable ! Et pourtant, toutes prétendent à cette illustre parenté.

Il est certain qu'en dehors des musées, seules les galeries princières disposent de Van Dyck dignes du maître et dignes aussi de figurer à l'exposition projetée. Dût-on se contenter d'une cinquantaine de ces toiles-là, la partie serait encore gagnée.

D'ailleurs, sachons le reconnaître : il est, pour honorer la mémoire du peintre anversois, des genres de manifestations dignes à la fois du maître et de sa patrie. On n'apprendra pas sans quelque surprise qu'un nombre infiniment restreint des peintures, spécialement des portraits de Van Dyck, ont été gravées, même photographiées ! Rien n'empêcherait qu'à l'occasion de ce troisième centenaire on jetât les bases d'un recueil de tous les portraits sortis du pinceau de l'artiste, et qui formerait comme un pendant à l'ouvrage de M. Bode sur Rembrandt. Évidemment, on créerait là un monument durable et une source d'informations et d'études infiniment précieuses. Quelque reproche qu'encoure Van Dyck pour avoir trop légèrement sacrifié à l'appât du gain et, de la sorte, amoindri ses nobles facultés, nul ne contestera que dans ses portraits célèbres, il s'est placé au rang des plus grands artistes. Pouvoir réunir un beau groupe de ses travaux équivaudrait à préparer son apothéose.

* * *

Le second volume — il y en aura six — du *Codex Diplomaticus Rubenianus* vient de paraître. Il est l'œuvre conjointe de feu Ch. Ruelens et de Max Rooses, l'un et l'autre des mieux qualifiés pour un travail de cette importance. Le premier, en effet, s'étant dévoué à la tâche, avait fait à diverses reprises des séjours en Italie, en France, en Angleterre, pour recueillir ou collationner les lettres de Rubens ; le second est assez connu comme auteur de l'ouvrage grandiose sur l'œuvre du maître pour que besoin soit d'insister sur sa connaissance du sujet.

Le nouveau volume embrasse la période de 1609 au 25 juillet 1622. La première de ces dates est celle du retour de Rubens à Anvers ; la seconde évoque le souvenir du bruit de la mort du grand peintre, qui causa à Paris un très vif émoi.

On est surtout frappé, en feuilletant ce recueil, de constater la rapidité avec laquelle, à une époque où les communications de peuple à peuple et d'individu à individu étaient bien autrement lentes et difficiles que de nos jours, le nom de Rubens devint célèbre.

Les lettres réunies et commentées par MM. Ruelens et Rooses, n'émanent pas exclusivement du peintre, ne lui sont non plus toujours adressées. Les éditeurs recueillent également, dans la correspondance des amis de Rubens, l'écho des opinions et des nouvelles touchant le maître ou se rapportant à ses actes. On y peut constater que l'estime vouée à l'homme ne le cédait en rien à l'admiration dont jouissait l'artiste.

*
* *

Beaucoup de bruit dans la presse belge au sujet d'une prétendue détérioration d'un des plus précieux tableaux du Musée de l'État : le beau *Portrait d'homme* de Rembrandt. Gravement endommagée par un accident, la

peinture aurait été réparée secrètement, non sans garder les traces de l'opération. Cette nouvelle, communiquée aux journaux par quelque facétieux reporter s'est rapidement propagée dans le public. Examen fait, il s'est trouvé que ce qu'on a pris pour une déchirure réparée n'était qu'une certaine inégalité dans la trame, défaut contemporain de la peinture, à moins qu'il ne s'agisse d'un de ces affaissements de la toile que connaissent assez les amateurs. Le déplacement du portrait avait donné un certain relief à l'inégalité dont il s'agit : de là l'histoire qu'il n'est besoin de démentir que pour rassurer les amis de l'art.

Un nouveau Musée.
Exposition de miniatures à la Bibliothèque royale.
Des gravures. — Tableaux achetés au Musée.
Exposition d'anciens tableaux au Cercle artistique à Gand (1).

La Belgique compte un musée nouveau, non des moindres, projeté depuis longtemps, mais dont les circonstances avaient retardé l'ouverture : celui de la Bibliothèque royale.

On n'ignore pas que, par le nombre et la valeur de ses manuscrits, cet établissement compte parmi les plus importants de l'Europe. Très connu des travailleurs du monde entier, il l'est moins du public, chose d'ailleurs naturelle, la paléographie et tout ce qui en dépend pouvant être envisagés comme une sorte de grimoire, dont le déchiffrement ne saurait être le fait que d'un groupe encore restreint d'initiés. Mais l'exposition dont il s'agit n'offre pas seulement des documents historiques, elle compte aussi de véritables œuvres d'art. L'ensemble des manuscrits à miniatures actuellement exposés dans les vitrines de la Bibliothèque royale constitue donc un véritable musée où nous sommes en présence d'œuvres de peinture fort importantes, revêtant sans doute une forme spéciale, mais se rattachant par des liens si directs et si nombreux aux productions picturales du moyen âge, qu'il en ressort un enseignement de grande portée pour quiconque s'occupe de l'étude des travaux de la primitive école flamande. Songeons, en effet, que les précieux manuscrits réunis dans cette riche collection ont, pour la

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1899, vol. 22, p. 164.

plupart, passé, dès le moyen âge, pour de véritables joyaux, qu'ils ont été créés pour ces mêmes princes, pour ces mêmes seigneurs que l'histoire nous montre prodiguant leurs faveurs aux plus illustres des peintres et leur faisant la commande de quelques-unes des pages les plus précieuses qui soient. Le nom de Bibliothèque de Bourgogne, donné jadis à ce qui constitue, depuis 1836, la section des manuscrits du grand dépôt littéraire de l'État belge, indique dès l'abord ses hautes origines. Ce fonds premier, au cours des temps, s'est notablement appauvri. Il faut lire ses tribulations dans un travail publié dans les premières années de ce siècle par de La Serna Santander, qui fut bibliothécaire de la ville de Bruxelles, mais se rappeler aussi que ce savant écrivait à un moment, où, pour la seconde fois, ses chers manuscrits étaient allés grossir des collections françaises, et qu'après avoir fait un premier voyage à Paris, sous Louis XV, ils venaient d'en faire un deuxième sous la République. La plupart de ceux dont il déplore la perte ont, depuis, repris leur place dans les armoires de la Bibliothèque de Bruxelles et se trouvent actuellement exposés dans un local qui, chose assez curieuse, dépend de l'ancien palais des gouverneurs généraux où déjà ils furent rassemblés une couple de fois, depuis que l'incendie du vieux palais des Ducs de Brabant avait fait de l'hôtel de Nassau la résidence des princes.

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de donner ici l'énumération de toutes les œuvres précieuses qui constituent l'exposition; on y rencontre nécessairement des trésors n'ayant rien de commun avec l'art, bien que très vénérables; on y remarque aussi des manuscrits du haut moyen âge, de caractère archaïque, documents d'un rare intérêt pour la science, reliques dont le détail allongerait sans utilité cette correspondance. Ce qu'il importe de signaler au courant de la plume, ce sont quelques miniatures dont la beauté et la délicatesse ne le cèdent en

rien aux plus exquises productions picturales du moyen âge. D'une manière générale, il est à peine nécessaire de vanter l'inépuisable source d'informations sur la physionomie et les mœurs que révèle une étude des documents dont il s'agit. La cour des rois de France, celle des ducs de Bourgogne sont alliées, revivent là tout entières, avec leurs costumes guindés, leur rigide étiquette. Il est rare que les auteurs des manuscrits, leurs calligraphes, sans doute, avant leurs peintres, négligent de se représenter à genoux devant ces princes, offrant humblement le tribut de leurs veilles; c'est pour nous l'occasion de connaître des intérieurs du plus vif intérêt. Ailleurs, ce seront des vues de contrées, de monuments connus. Un *Traité des Œuvres de Miséricordes* nous montre Marguerite d'York, femme de Charles le Téméraire, agenouillée non loin de l'église Sainte-Gudule rendue dans tous ses détails. Puis ce sont des portraits exquis des princes et de leur entourage. Jean Mielot, chanoine de Lille et calligraphe des ducs de Bourgogne, dans son *Traité de l'Oraison dominicale* (1456), nous montre, dans une miniature étonnante de profondeur et d'effet, Philippe le Bon assistant à la messe, scène évidemment peinte d'après nature. On y remarque même devant le prince un petit diptyque où se déchiffre à peu près une figure de Vierge, et qui donne l'idée précise de ces délicates peintures de Van Eyck et de ses continuateurs, que leurs possesseurs avaient sous les yeux pendant les saints offices, alors qu'ils feuilletaient les précieux bréviaires qui sont là devant nous.

Un manuscrit du roi René, *Le Mortifiement de vaine plaisance,* est orné d'une miniature de la main du roi de Sicile même. Grand peintre devant l'Éternel, on le sait, il nous le montre à son travail de calligraphe. Il faut voir ailleurs le chevalier de La Tour-Landry enseignant à ses filles, extraordinairement nombreuses. ¡Dans le livre de la *Moralité du jeu d'échecs,* de *Jean de Vignay,*

l'auteur offre son livre à Jean II de France. Rien ne surpasse en perfection, dans tout l'art du XVe siècle, la miniature initiale de l'*Instruction d'un jeune prince,* de *Gillebert de Lannoy*, où le roi de Norvège Ollerich, à son lit de mort, donne des conseils à son fils, le prince Rodolphe. Dans le *Livre de la Toison d'or*, de Guillaume Fillastre, l'opulent évêque de Tournai, greffier de l'ordre, nous assistons au serment des chevaliers, prêté à Charles le Téméraire, en 1468. Les merveilleuses grisailles de la *Chronique des conquêtes de Charlemagne* (1450-1460) nous font connaître en Jean le Tavernier d'Audenaerde l'émule des plus délicieux graveurs du temps et le proche parent de l'illustrateur du célèbre *Hausbuch,* au prince de Wolfegg. Une parenté non moins frappante existe entre *Melchior Broederlam,* l'auteur des panneaux de la *Chartreuse de Champnol,* au musée de Dijon, et le miniaturiste de la *Cité de Dieu* de Raoul de Presles, où sont représentés, dans un paysage, saint Augustin et le roi Charles V. Il n'est point douteux qu'un catalogue de cette importante galerie ne soit prochainement publié par les soins du P. Van den Gheyn, conservateur des manuscrits, qui a apporté à leur aménagement autant de zèle que d'entente.

Une autre salle, moins étendue, réunit un ensemble d'estampes, les unes remarquables par leur qualité, les autres par leur importance historique. Ces pièces ne sont pas destinées à s'immobiliser dans les vitrines, où sans doute elles courraient grand risque de s'altérer à la vive lumière. Il y a, dans le nombre de ces estampes, des pièces probablement uniques, telles, notamment, la vue de l'*Hôtel de ville de Bruxelles,* de 1565, par *Melchissedech Van Hooren,* la plus ancienne représentation du monument ; *Le Panorama de Bruxelles* en 1574, par *Jan Uyttersprot,* seul exemplaire connu ; *Une vue d'Anvers* vers 1550, gravée par *Fabio Licinio,* offrant quelque analogie avec la grande estampe de Du Cerceau ; *Le Projet*

de la place de France, à Paris, par *Claude Chastillon,* reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1870, (p. 561), non point unique, comme on le supposait, mais des plus rare ; un premier état, unique celui-ci, du *Portrait de Rubens,* par *Pontius,* en ovale, et avant de nombreux travaux; le *Portrait de Van Dyck*, du premier état, à l'eau-forte avec croquis esquissé (par le maître ?) pour servir de titre à l'*Iconographie.*

Puis quelques curiosités : un dessin exécuté d'après nature, représentant la rentrée à Anvers des peintures enlevées en 1794, les élèves de l'Académie s'attelant aux chars qui les portent; quelques portraits intéressants de personnages célèbres, et, pour finir, la *gravure de Debucourt : Les visites du jour de l'an,* « estampe publiée le 1er jour du XIXe siècle » !

Quelques beaux incunables de l'imprimerie, de précieux autographes, de belles reliures complètent ce petit musée où savants et simples curieux trouveront à faire ample moisson de renseignements.

*
* *

Un coup d'œil sur les plus récentes acquisitions du Musée de peinture, exposées au cours des dernières semaines, provoque d'intéressantes observations. L'école flamande n'en fait pas tous les frais, car voici une vaste toile de Ribera, *Apollon et Marsyas*, avec cette signature superbe : *Jusepe de Ribera*, *espagnol,* F. 1637, vrai morceau de musée, ayant appartenu à la galerie Salamanca et, plus tard, à celle d'un amateur bruxellois. Le dieu du Soleil, presque nu, les chairs dorées, se détachant en partie sur une draperie rose soulevée par le vent, a jeté là sa lyre triomphante pour se livrer à son abominable vengeance. Marsyas, la tête en bas, lié par un de ses pieds de bouc à l'arbre, est en partie dépouillé

de sa peau velue ; la silhouette de l'autre, presque noire, contraste avec l'éclat des objets environnants ; ciel tourmenté, figures accessoires dans le fond. La page est d'un puissant effet, enlevée avec une fougue surprenante ; c'est un morceau de vigoureuse maîtrise.

Très différent de facture et de portée, l'*Enfant prodigue,* de *Joachim Beuckelaer,* authentiqué par le monogramme J. B., autant que par les caractères spéciaux à ce peintre, assez parcimonieusement représenté dans les collections et qui du reste mourut jeune. Beuckelaer était beau-fils et en même temps élève de *Pierre Aertsen,* dont la présente peinture évoque aussitôt le souvenir. Il était, en outre, l'auxiliaire d'*Antonio Moro,* dont il peignit les ajustements, ce qui n'est pas pour surprendre, étant donnée la façon remarquable dont est ici traité l'élégant costume du gentilhomme qui représente l'Enfant prodigue parmi les personnages de grandeur naturelle. La moitié de la composition est occupée par une table chargée des restes d'un repas, et dont tous les éléments sont traités de main de maître. Le fils prodigue et sa jeune compagne de plaisir, qui paraissent fêter, d'une façon d'ailleurs placide, Bacchus et Vénus, sont assis derrière cette table, un cahier de musique ouvert devant eux. Au second plan, une vieille ayant pour office de verser à boire, une camérière vue de dos, préparant la couche des amoureux ; enfin à l'arrière plan, dans un paysage, le prodigue réduit à garder les pourceaux.

Cette peinture faisait partie d'une collection tournaisienne et figura sous le nom d'Holbein à l'exposition rétrospective organisée à Tournai en 1898. Elle se distingue par la surprenante étude du détail des costumes et des accessoires. L'homme au pourpoint gris, à côtes, à la trousse tailladée, d'un brun clair, aux chausses jaunes, aux souliers blancs, renseigne avec une précision singulière sur les modes de son temps. La femme, avec sa capeline

noire, son rigide corsage rouge, fait songer comme type aux créations de P. Aertsen.

Presque du même coup, sont entrées au Musée deux œuvres de *Jordaens*, maître déjà richement et diversement représenté à Bruxelles. Un portrait de vieille dame assise, vue de face, plus bas que les genoux, en corset de damas noir, bordé de fourrure, les mains posées sur un mouchoir, représente, comme note et comme caractère, un morceau décoratif d'une valeur si réelle qu'on y doit regretter davantage l'intervention malencontreuse de retouches qui enlèvent à cette toile sa fraîcheur primitive. Datée de 1641, elle est du meilleur temps de son auteur, alors âgé de quarante-huit ans et demeuré sans rival parmi les maîtres de son pays, après la mort récente de Rubens et de Van Dyck. Le Musée du Louvre possède un dessin exécuté pour ce portrait.

De 1645 et de nature très différente, le *second Jordaens* représente, en petites figures, un sujet dont M. Georges Hulin, ingénieux amateur gantois, me procure la détermination : *Saint-Yves*, patron des avocats. Autour de ce saint qu'on voit dans sa chambre d'étude, se pressent les pauvres des deux sexes dont, *pro Deo*, il plaidera la cause. Au fond, dans une partie surélevée de l'appartement, les scribes sont au travail. Le coloris est de grande richesse ; la robe rouge du saint est rutilante.

Le Musée s'est rendu acquéreur, à la vente de la galerie de Sir Cecil Miles, d'un des *trois Rubens* qui formaient le principal ornement de cette célèbre collection, vendue à Londres, le 13 mai. Il s'agit de *La Femme adultère*, en figures à mi-corps, composition fréquemment reproduite en gravure.

La disposition générale n'a rien de très sympathique. Le Christ, vu de profil, est peu imposant ; la pécheresse, plutôt triviale. Mais, au point de vue de l'exécution, le morceau est de qualité supérieure. Waagen, et sans

doute avec raison, le dit tout entier de la main de Rubens et peu postérieur à la *Descente de Croix;* Smith vante la force de l'expression et la splendeur du coloris. On se fait difficilement une idée de la sûreté prodigieuse avec laquelle a opéré le maître ; chaque touche a porté, et c'est avec amour qu'il paraît s'être appliqué à rendre jusqu'au moindre détail de sa composition et de la pointe, peut-on dire, du pinceau, comme d'ailleurs il le faisait à cette époque de sa carrière, alors qu'il avait recours au panneau plutôt qu'à la toile. Dans son genre, cette peinture est exceptionnelle ; elle date de 1612 environ.

Le triptyque du *Portement de la Croix,* dit d'Oultremont, attribué à *Mostaert* et que les lecteurs de la *Gazette* connaissent par les importants articles de M. Camille Benoît, vient à son tour d'enrichir la galerie, où se trouvaient déjà trois œuvres de cet artiste. Les ingénieuses études de notre savant collaborateur ajouteront au relief de cet ensemble admirablement conservé.

Le Musée a fait également l'acquisition, à la vente Valentin Roussel, d'un portrait en pied par *Van Dyck,* représentant *Ambroise Doria, doge de Gênes,* vêtu de la robe noire qui désigne sa dignité. Ce vigoureux morceau est caractéristique de la manière dite génoise du maître. Daté de 1626, il nous fournit un renseignement précieux sur la présence de son auteur à Gênes, à une époque plus reculée que celle admise par la plupart des historiens.

Un grand *Lingelbach,* représentant d'une manière assez fantaisiste le *Campo-Vaccino,* peuplé de petits personnages affairés, est un fort beau spécimen de son auteur, très pur, très lumineux et intéressant par ses épisodes. Intéressante aussi une vaste toile de Van Alsloot, représentant une *Fête dans le parc de Tervueren, en présence des archiducs Albert et Isabelle,* gracieusement offerte par Mlle Beernaert, avec d'autres peintres et sculpteurs. Ce tableau, chose curieuse, répète un épisode représenté

en beaucoup plus petit format, mais d'une manière très supérieure, par *A. Willaert,* au Musée d'Anvers. Dans cette dernière peinture, un homme, dans l'eau jusqu'à mi-corps, tire un coup de fusil ; dans le tableau de Bruxelles, le même personnage agite, au-dessus de sa tête, une grande épée. L'ensemble de la toile est d'aspect riant et, à titre documentaire, des plus curieux.

Un bon portrait d'homme, de grandeur naturelle, vu à mi-jambe, debout, près d'une table où repose sa main gauche, est donné à *Thomas De Keyser,* attribution dont la justesse est quelque peu contredite par la froideur du ton. Une petite banderole porte le nom d'*Herman Danckerts van der Kolk,* et complète l'information par l'âge, 74 ans, et le millésime de 1636. La touche est onctueuse, la tonalité franche. Le justaucorps, d'un beau noir, relève d'un brillant éclat la fraise à tuyaux sur laquelle repose la barbe grisonnante de ce personnage d'aspect austère et religieux.

Négligeant quelques morceaux de moindre valeur, il faut signaler un bon petit *Gonzalès Coques* (vente Foucart); les *Cinq Sens,* petite composition par *Tilborch.* Restent à mentionner deux excellentes et rares natures mortes. L'une de surprenante richesse de coloris et de facture supérieure réunit, autour d'un plat de Delft chargé de nèfles, etc., un verre de vin du Rhin, une grenade, une tige d'oranger avec son fruit, des cerises. La signature est celle de *Martin Nellius,* un peintre de l'école de Leyde, dont les spécimens sont d'extrême rareté, comme le sont également ceux d'*Alexandre Coosemans,* le maître anversois, de qui provient le second tableau. Celui-ci, une *Vanitas* met en regard la nullité des choses humaines, un crâne couronné, un sablier pourvu d'ailes de chauve-souris, les attributs de l'extrême opulence et ceux de l'extrême misère, opposant la couronne des rois à la cliquette du lépreux, près d'une chandelle dont la flamme

jette ses dernières lueurs. *Omnia morte cadunt,* etc., dit une inscription. J'ai eu naguère à signaler aux lecteurs de la *Gazette* une œuvre de Coosemans, à Madrid ; une autre appartient au Musée de Vienne.

Outre le tableau de *Van Alsloot,* mentionné ci-dessus, Mlle Beernaert a fait don au Musée du beau buste du comte de Hornes (du moins catalogué comme tel dans la vente Tabourier), bronze de superbe allure, tête pensante et fière. Un médaillon de marbre de J.-B. Le Prince, peintre du roi et sculpté « par son ami Pajou » en 1782, fait partie d'une libéralité qu'on signale avec un plaisir d'autant plus vif, qu'en Belgique les exemples de pareille initiative sont plus rares.

*
* *

On a vu, récemment, dans les locaux du *Cercle artistique gantois,* une *exposition de tableaux anciens* dont les éléments, empruntés aux collections locales, ont fourni aux curieux l'occasion de connaître plus d'une page intéressante. Exposée sous le nom de *Van Orley,* une peinture précieuse, *La Conversion de saint Paul,* haute de 1 mètre, large de 1^m25, me paraît devoir être restituée à *Gérard David.*

La peinture est de première valeur, dans un état de conservation irréprochable et de splendide tonalité. Hommes et chevaux sont magistralement rendus et, chose rare dans les productions flamandes du temps, la facture se rehausse d'une expression dramatique qui évoque le souvenir des panneaux de David du Musée de Bruges. Ces guerriers, tout bardés de fer, ont grande allure, et leur trouble, à l'aspect du miracle qui s'accomplit, est saisissant. Il y a tout à l'avant-plan de droite, un cheval blanc, richement caparaçonné, étudié de façon remarquable. Le paysage est très beau, et, dans le fond, en petites figures, le

martyre de saint Paul, d'une main moins ancienne. Cette belle page appartient à M. Arthur Verhaegen, lequel en fit récemment l'acquisition à Gand même, où elle était en quelque sorte ignorée.

On a pu revoir avec intérêt et admiration la *Cuisinière* de *Jan Steen,* appartenant au baron Van Loo. Le même amateur avait exposé une intéressante série de têtes d'apôtres, attribuées à Van Dyck, et très dignes d'examen, à ce point de vue.

*
* *

Les préparatifs de l'exposition des œuvres de Van Dyck se poursuivent à Anvers avec une remarquable ardeur. On peut, dès à présent, compter sur une réussite brillante, chose quelque peu surprenante, en présence des difficultés de l'entreprise. Van Dyck sera représenté à l'exposition dans ses genres divers et comme il ne l'a jamais été jusqu'à ce jour. On verra réunies au Musée d'Anvers toutes ses toiles religieuses qui ornent les églises de Belgique, y compris le *Saint Martin* de Saventhem, que les habitants de l'endroit vénèrent à l'égal d'un palladium et soutiennent, envers et contre tous, avoir été peint *chez eux* pour les beaux yeux d'une fille du village brabançon. Mais, si la Belgique possède quelques-unes des pages capitales du maître dans le genre religieux, elle est extraordinairement pauvre en portraits. A de rares exceptions près, ceux qu'on verra à Anvers viendront du dehors. L'Angleterre brillera d'une manière spéciale par sa participation. Des galeries royales viendront plusieurs morceaux importants : *Les enfants de Charles Ier*, le triple portrait du roi, pour le buste du Bernin, feront partie de l'envoi. A la suite de la souveraine, les principaux membres de l'aristocratie britannique prêtent leur concours et le Comité anglais ne le cède point en ardeur à celui qui fonctionne en Belgique.

Les ducs de Norfolk, de Grafton, d'Abercorn, de Newcastle, de Portland, de Westminster, de Devonshire; le marquis de Lothian; les lords Spencer, de Brownloo, Darnley, Cobham; sir Francis Cook, sir Edm. Verney; le capitaine Holford; MM. Colnaghi, J.-P. Hesseltine et nombre d'autres amateurs distingués seront parmi les exposants.

Des galeries françaises arrivent quelques productions de premier ordre, et il en sera de même pour l'Autriche, l'Allemagne. Du Musée de l'Ermitage viendra le *Portrait de lord Philip Wharton,* âgé de 19 ans, en berger, peint, dit Walpole, en 1632. C'est une des perles de la Galerie impériale russe. On peut donc assurer, sans exagération aucune, que jamais la Belgique n'aura assisté à une manifestation artistique de plus haute portée et que Van Dyck aura, sous ce rapport, été beaucoup mieux partagé que Rubens, dont il fallut, en 1877, exposer l'œuvre en gravure et en photographie, faute d'avoir pu réussir à représenter le maître par ses peintures. Il est vrai qu'à cette époque on était allé au-devant d'un échec inévitable, pour avoir voulu réunir les plus vastes toiles de l'artiste.

Cette fois au contraire, en dehors des tableaux d'église, les collections privées fourniront presque intégralement les éléments de l'exposition.

Antoine Van Dyck
et l'Exposition de ses œuvres à Anvers
à l'occasion du troisième centenaire de sa naissance [1].

Le maître dont la prestigieuse exposition, ouverte en ce moment à Anvers, résume éloquemment le génie, n'est point de ceux qu'on découvre; peu de peintres, en effet, connurent autant que lui la persistance du succès. S'il éprouva des mécomptes, s'il n'arriva point à réaliser toutes ses aspirations, une chose reste absolument certaine, c'est que ses triomphes, surtout comme portraitiste, non seulement durèrent autant que sa vie, mais ont traversé les siècles et gardé leur éclat jusqu'à nous. L'école anglaise, aujourd'hui même, le réclame encore pour chef, et la parole de Gainsborough exprimant à Reynolds : « nous nous retrouverons au ciel, *et Van Dyck y sera !* » suffit à dire la haute influence de son exemple sur les plus illustres représentants d'un genre où il compte peu de rivaux.

Que Van Dyck ne se puisse juger dans sa plénitude qu'en Angleterre est un aphorisme assez couramment admis et pourtant insoutenable en présence des œuvres superbes qu'il nous est donné d'apprécier dans les salles de l'exposition d'Anvers. Pour peu qu'on se souvienne de l'ensemble réuni à la Grosvenor Gallery en 1889, on conviendra que, cette fois, nous sommes en possession d'éléments, sinon plus nombreux, du moins d'une portée plus haute et plus significatifs de la personnalité du peintre.

Sans doute, il faut que notre mémoire se mette de la

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1899, vol. 22, pp. 226 et 320.

partie, qu'elle s'applique à combler des lacunes. Les palais de Gênes, obstinément clos, n'ont point livré leurs trésors; cependant, pour faiblement représentée qu'elle soit, la période italienne n'est point absente; un portrait de la valeur de celui de la marquise de Brignole-Sale, prêté par le duc d'Abercorn, s'il ne vient pas en droite ligne du Palazzo Rosso, n'en constitue pas moins une perle de la plus belle eau, et l'on peut dire qu'à tout considérer les étapes successives de la carrière du prodigieux virtuose se marquent avec une précision absolue dans les cent et quelques toiles réunies par les soins du Comité, pour la joie des artistes plus encore que pour l'information des curieux.

Van Dyck, ai-je dit, n'est point de ceux qu'il faut découvrir. Son art est sans mystère, comme ses procédés sont libres de recherche, ses combinaisons d'effets exemptes de réticence. C'est bien le plus communicatif des peintres; dès l'abord, il vous livre ses personnages sans pour cela se départir un instant de la dignité qui sied à un homme de son monde.

C'est chose merveilleuse de voir comme, dans les salles de l'exposition d'Anvers toutes tendues de velours, on se sent transporté dans un milieu supérieur et contraint, en quelque sorte, de s'observer, ainsi qu'il convient, pour voisiner avec ces personnages de haute prestance dont le regard, pour un moment, s'abaisse sur notre humanité.

Notez que ceci n'est point une métaphore. Ni Charles Ier d'Angleterre, ni ses enfants, ni ces lords et ces ladies n'ont vu le jour pour que leur image, franchissant l'enceinte des palais et des demeures seigneuriales, vînt s'étaler à la cimaise d'une salle d'exposition, à tant l'entrée par personne. Passe en Angleterre, mais sur le continent! « C'est bien assez, disait l'autre jour une feuille anglaise, qu'on puisse être forcé de prêter ses toiles dans la limite des quatre mers; mais les leur faire franchir, lord Warwick

s'y est refusé. Les chefs-d'œuvre qu'il s'agissait de livrer aux hasards de l'aventure sont bien à lui, sans doute, mais ils appartiennent avant tout à la nation. »

Par bonheur tout le monde n'a pas pensé de même; les toiles venues d'Angleterre sont en nombre considérable, et la représentation de l'époque anglaise du peintre se trouve encore augmentée des œuvres reçues de Paris, de Vienne, de Saint-Pétersbourg, de Venise, que sais-je? Sans l'accord de tant de généreux amateurs, l'entreprise eût été de tout point irréalisable, car la patrie de Van Dyck, à l'exception des toiles conservées dans ses églises et ses musées, n'a retenu qu'un nombre restreint de ses œuvres parmi lesquelles on ne compte presque point de portraits.

A côté de Rubens même, Van Dyck est une figure d'avant-plan, et, de quelque manière qu'on le juge, qu'on le compare à son maître, qu'on le considère isolément ou le rapproche des peintres qui, comme lui, ont excellé dans le portrait, sa place est marquée au rang d'honneur. Pourtant il faut s'entendre. Si remarquablement doué qu'il fût, Van Dyck n'en dut pas moins à l'exemple et aux conseils de l'illustre chef d'école dont il se réclame, sinon d'ajouter quelque chose à la somme des aptitudes que lui avait départies la nature, du moins de leur donner leur expression la plus adéquate et certainement leur application la plus heureuse. Le principe de ses œuvres est rubénien, c'est entendu; mais combien est vaste encore la part qui lui revient en propre dans ses admirables créations?

Cela est si frappant que nombre de tableaux, rangés longtemps parmi les meilleurs du maître, sont aujourd'hui, avec raison, restitués à l'élève; tels les beaux portraits du Musée de Dresde, la tête d'homme, datée de 1619, du Musée de Bruxelles, sans parler de pages plus importantes : le *Saint Martin* de Windsor, la *Dalila* de Dulwich College et d'autres, où le Dr Bode, M. Rooses et moi-même avons

successivement reconnu la main de Van Dyck, par exemple le *Serpent d'airain* de Madrid, que déjà M. Guiffrey, nonobstant la monumentale *signature* de Rubens, avait restitué avec raison à son élève. Si le doute avait pu subsister, la belle version du même sujet, exposée par sir Francis Cook, suffirait à en faire justice, tandis que l'avant-projet du *Saint Martin*, provenant de la collection exceptionnelle du capitaine Holford, nous fixerait sur la paternité de l'admirable toile du château de Windsor.

L'exposition actuelle, outre qu'elle donnera une connaissance plus nette des manières successives de Van Dyck, aura pour résultat, il faut l'espérer, de faire une fois pour toutes la démonstration du caractère de ses travaux de jeunesse, et la moindre des surprises ne sera pas de s'apercevoir que des œuvres sorties du pinceau de cet adolescent sont techniquement irréprochables, qu'elles sont même d'une vigueur d'exécution qui, bien des fois, leur a voulu d'être attribuées à Rubens.

Le chef de l'école estimait à son juste mérite son nouvel auxiliaire, quand, au début de leurs relations, il le chargeait de reproduire ses toiles par le dessin, pour l'usage des graveurs. Les dessins qui en sont résultés appartiennent, on le sait, pour la plupart, au Louvre, où longtemps ils passèrent pour être de Rubens même.

Les recherches de M. Vanden Branden, dans les archives dont il a la garde, ont révélé nombre de particularités précieuses concernant Van Dyck. Dans son *Histoire de l'école d'Anvers*, — un si abondant recueil d'informations exigerait une traduction française qui la rendît accessible aux personnes non initiées à la langue flamande, — l'érudit archiviste nous montre le jeune Anversois peignant, dès avant son entrée chez Rubens, une série de têtes d'apôtres, les mêmes, sans doute, qui, peu d'années après sa mort, donnèrent naissance à un procès où nombre d'artistes vinrent apporter leur témoignage en faveur de l'authenticité des

peintures. La série est actuellement dispersée : on en trouve des fragments à Paris, à Dresde, à Schleissheim et ailleurs. L'exposition nous procure l'occasion de voir une couple de têtes qui, sans doute, en firent partie; l'une appartient à M. Léon Bonnat, l'autre, à M. Muller, de Berlin, la même, à peu de chose près, que possède le Louvre. D'exécution magistrale, bien que sommaire, et d'une puissance de tonalité rare, la dernière surtout offre cet intérêt spécial d'avoir servi d'étude pour un des personnages de la *Trahison de Judas,* appartenant à lord Methuen, œuvre de jeunesse également, dont, par une bizarre et heureuse rencontre, sir Francis Cook expose l'esquisse ou, plus justement, une première pensée, différente sous plus d'un rapport et, à quelques égards, supérieure au tableau définitif.

Cette vaste composition dont, sans doute, l'agencement préoccupa fort l'artiste et dont l'exemplaire-type se rencontre au Musée du Prado, — une autre version appartient au Musée de New-York, — fait partie de la série des productions qu'il laissait à Anvers à son départ pour l'Italie et dont Rubens, dit l'histoire, se plaisait à faire ressortir les mérites aux yeux des visiteurs de sa maison.

Par son effet de lumière et de vigoureuse opposition, par son coloris rutilant, le tableau fait d'abord songer à Titien. La superbe réduction prêtée par sir Francis Cook, plus mouvementée, s'augmente d'un groupe représentant la lutte de saint Pierre avec Malchus. Comme expression et mise en page, c'est Rembrandt; comme tonalité, c'est Titien, et l'on a vraiment besoin d'être renseigné pour admettre que pareille œuvre a précédé et non suivi son séjour à Venise. Mais, chez Van Dyck, l'influence du merveilleux représentant de l'école italienne, si perceptible à travers toute l'œuvre de Rubens, se fait sentir de bonne heure, chose inexplicable si l'on ignore cette circonstance que, sans sortir d'Anvers, le jeune homme avait pu, dans

la galerie de son maître, galerie extraordinairement riche en toiles de Titien, de Paul Véronèse, du Tintoret, sans parler des copies faites pour Rubens, se familiariser avec les principes d'une école, dont pour le moins autant que son maître, il se réclame. Jordaens même, qui ne franchit jamais les Alpes, est pénétré de ces influences, dues nécessairement à la même cause.

Très impressionnable, le jeune Van Dyck est ainsi, dès l'abord, dominé par les influences titanesques se combinant avec celles de Rubens, et la première de ses pages religieuses, *Le Portement de Croix* de l'église Saint-Paul, à Anvers, tableau qui lui donna beaucoup de peine, à en juger par les nombreux dessins qu'on en connaît, accuse nettement cette double influence. Sous bien des rapports, l'exécution est déjà magistrale, et, chose remarquable, l'arrangement excellent et la forme caractérisée. Parmi les dessins exposés par S. M. le roi d'Italie et par sir Charles Robinson, se rencontrent des croquis pour cet intéressant tableau.

Étant donné qu'un premier séjour en Angleterre précéda le voyage en Italie, de nouvelles influences vinrent alors agir sur le jeune artiste. Ce que produisit Van Dyck à la Cour de Jacques Ier, on l'ignore jusqu'à ce jour. M. Ernest Law, dont la sagacité est rarement en défaut, a pu établir que le portrait en pied du roi, au château de Windsor, est une copie d'après Van Somer. Ce devancier de Van Dyck, que peut-être celui-ci connut à Londres, où il mourut dès 1621, tient dans l'histoire de la formation du jeune portraitiste une place de première importance. Diverses effigies des galeries anglaises signalent Van Somer comme un maître *di primo cartello*, non pas seulement sous le rapport de la facture, mais également au point de vue de la conception des ensembles. Son *Portrait de Christian IV de Danemark*, le prince qui, dit-on, enseigna à boire aux Anglais, est monumental.

Rentré à Anvers en 1621, avec un passeport délivré à Londres en février, Van Dyck ne devait pas tarder à se mettre en route pour l'Italie. L'auteur anonyme d'un manuscrit appartenant à la Bibliothèque du Louvre — probablement l'Anversois Mols — nous le montre avec une singulière précision cinglant vers Gênes, le 3 octobre 1621, pour y débarquer le 20 novembre. Si donc l'aventure de Saventhem est autre chose qu'une légende, elle ne peut trouver place qu'entre le retour de Londres et l'embarquement pour Gênes.

Au premier abord, le *Saint Martin* ne confirme pas une pareille présomption. Rapproché des travaux antérieurs du peintre, il accuse, dans tous les cas, un progrès manifeste. Que le *Saint Martin* de Windsor appartienne plutôt aux œuvres de jeunesse de Van Dyck, cela n'est point douteux. Mols, qui déjà restituait la peinture à Van Dyck, nous parle d'une esquisse que M. Bagnol rapporta d'Espagne, mais la confond évidemment avec le tableau. Celui-ci n'est entré dans la collection royale d'Angleterre qu'au siècle dernier, et je crois l'avoir vu signalé quelque part comme ayant décoré la collégiale d'Ypres; il a sûrement devancé le tableau de Saventhem et l'emporte sur lui par la composition et par la vigueur, en même temps qu'il en dépasse les dimensions. L'admirable esquisse, exposée par le capitaine Holford, en donne sans doute la première pensée.

Van Dyck, au moment de son départ pour l'Italie, n'était pas un inconnu. Sa réputation était à ce point établie à Anvers que, dès avant son départ pour Londres, un agent du comte d'Arundel mandait à celui-ci que les œuvres de ce jeune homme de vingt à vingt-deux ans étaient à peine moins estimées que celles de son maître! L'exposition d'Anvers a amplement de quoi légitimer ces éloges. Pour ne parler que des portraits, il y en a de splendides. Ceux des époux Vinck : le mari appartenant

à M. Schollaert, de Louvain, la femme, à M. Paul Dansette, de Bruxelles ; le *Vieillard,* dit le *Syndic*, de la collection de M[me] Édouard André, de Paris, catalogué jadis comme de Jordaens, dans la collection de Rothan ; l'autre *Vieillard,* faisant partie de la collection du comte della Faille, à Anvers, sont des morceaux de maîtrise absolue, et force nous est de reconnaître que, pour la facture, nous trouverons peu d'œuvres supérieures parmi celles qui figurent à Anvers, même en tenant compte des portraits comme ceux de Dresde et de la *Dame à la rose* de la galerie de Cassel, restituée par le D[r] Bode à Van Dyck.

Si Van Dyck allait beaucoup apprendre en Italie, il emportait là-bas une somme de qualités surprenantes pour qui réfléchit à son jeune âge. Le *Portrait du Cardinal Bentivoglio,* au palais Pitti, reconnu à juste titre comme un des plus beaux qui soient, garde une vive empreinte des influences flamandes, ce qui n'était point d'ailleurs pour déplaire au prélat, ancien nonce en Flandre et, de son propre aveu, devenu presque flamand lui-même. Dans le célèbre *Dédale et Icare* (prêté par lord Spencer), peut-être peint en Italie, il semble que les souvenirs d'Anvers tendent à s'affaiblir. Pourtant, c'est une œuvre de jeunesse, citée par Walpole parmi les belles choses du château d'Althorp, d'où elle nous arrive en droite ligne. L'historien anglais fait remarquer la beauté du jeune homme ; j'incline à supposer que le peintre lui a donné ses propres traits.

Les allées et venues de Van Dyck en Italie n'appartiennent que secondairement à notre sujet. Du séjour de l'artiste à Rome, nous n'avons probablement à Anvers que le *Dédale et Icare;* Gênes fut, du reste, son quartier général, et c'est là spécialement qu'il eut les meilleures occasions de s'illustrer en immortalisant les principaux personnages de cette république.

Mais, si le séjour du jeune maître en Italie marque un

épisode des plus important dans sa carrière et influa puissamment sur son avenir, un fait ressort pourtant de l'étude des œuvres de cette époque, à savoir que l'Italie ne renverra point dans son pays un homme nouveau. Elle le façonnera aux usages de la haute société, influera sur son goût, mais on ne niera point qu'en échange il ne lui apporte des principes d'art très personnels et qui feront de ce Flamand, et en Italie même, le plus grand portraitiste qu'elle ait connu depuis Titien; on ne contestera pas que toute l'ardeur apportée par lui à son étude du maître et dont, par exemple, le *Martyre de saint Pierre,* au Musée de Bruxelles, porte la trace frappante, n'eut à aucun moment raison de sa personnalité. Il semble au contraire que, subitement aux prises avec une nature dont il avait jusqu'alors connaissance par de simples reflets, pour ainsi dire, sa palette se débarrasse des tonalités conventionnelles et nous le voyons, dans un milieu singulièrement propice à l'expression de ses surprenantes facultés, produire quelques-unes des œuvres les plus éminentes de sa vie courte et féconde.

Ce que devait surtout trouver le jeune et aimable artiste en ce qu'il est permis d'envisager comme le pays de son rêve, c'est l'idéal. Dans la superbe ville ligurienne, tout s'unissait pour inspirer une nature si bien préparée à en éprouver la poétique influence, à en ressentir toutes les séductions.

Un interminable ballet à figuration nombreuse et variée, donné jadis au théâtre San Carlo, à Naples, mettait en scène Van Dyck en Italie. Débarquant à Gênes, le jeune héros de ce livret chorégraphique passait d'extase en extase, d'enchantement en enchantement. C'était puéril, mais, après tout, peu distant de la réalité, et j'y ai souvent songé depuis. Qu'on s'imagine donc notre jeune homme avide d'impressions nouvelles, résolu à tout entreprendre, élégant, bien fait, que les Italiens eux-mêmes surnomme-

ront *Pittore cavalleresco*, artiste dans l'âme, transporté comme par magie au sein d'une société d'élite, peuplant de grandes images ces demeures princières que son maître a fait graver pour l'instruction et la culture du goût de ses compatriotes, trouvant autour de soi et sans le chercher le plus merveilleux assemblage d'éléments pittoresques, cavaliers de grande allure et de haute mine, femmes de beauté idéale, dont la dignité se tempère de grâce, somptueux atours, riches tentures, terrasses de marbre, rideaux de velours et de soie dont les plis soulevés laissent voir au loin la mer étincelante ; un rêve réalisé !

Il fallut un Van Dyck pour perpétuer de tels prestiges, et l'on est presque enclin à se demander si le hasard seul a si bien fait les choses ou si — la correspondance encore égarée de l'artiste nous le dira peut-être un jour — quelque ami clairvoyant ne lui a pas indiqué ce lieu privilégié ; ou si mieux encore, on ne l'y a pas appelé, comme précédemment on avait sollicité sa présence à Londres, peut-être pour y recueillir la succession de Paul Van Somer, succession que devait recueillir Mytens, un des parents du défunt. Quoi qu'il en soit, lié avec Paggi, ami de Rubens, principal peintre de Gênes et membre de l'aristocratie lui-même, Van Dyck fut bientôt le commensal des plus nobles maisons à l'illustration desquelles il a si largement contribué.

Peu nombreux, mais bien dignes de leur auteur, les échantillons, de la période que les historiens appellent période génoise de Van Dyck, se signalent par leur air de noblesse, la coupe et le bon goût des ajustements. Sous plus d'un rapport, ils font songer à Vélasquez, moins par l'exécution que par la majesté qui les environne et l'apparence quelque peu exotique du costume.

L'Angleterre qui, on le sait, détient quelques-unes des plus nobles pages de cette époque de la vie de Van Dyck, a compris dans son envoi une œuvre grandiose, une des

merveilles de cette riche série, le portrait en pied de Paola Adorne, marquise de Brignole-Sale, la même qu'on voit représentée, dans une attitude presque identique, au Palazzo Rosso à Gênes et qui, plus tard, fut peinte avec son jeune fils en une admirable toile appartenant aujourd'hui à lord Warwick. Le présent portrait, propriété du duc d'Abercorn, est d'une exécution vraiment merveilleuse, d'une noblesse de ligne, d'une richesse de tonalité qui le mettent en relief, même dans le milieu si relevé où nous pouvons l'admirer aujourd'hui. Une description de ce morceau serait presque superflue : tout le monde connaît, du moins par la photographie, le portrait de Gênes, malheureusement peu épargné par les outrages du temps. L'aspect est majestueux. Debout, vue de trois quarts, vêtue d'une ample robe à traîne lamée d'or, à manches flottantes, la jeune dame porte des perles et une aigrette dans les cheveux; elle tient une fleur. Devant elle, un fauteuil sur lequel perche un perroquet au riche plumage. A part ce perroquet, qui manque dans l'exemplaire exposé à Anvers, les deux tableaux sont pareils dans leur disposition générale; mais la toile du duc d'Abercorn diffère sensiblement de celle de Gênes sous le rapport de la gamme des couleurs. Tandis que le portrait du Palazzo Rosso est d'une tonalité assombrie, celui que nous avons sous les yeux est inversement d'une rayonnante clarté. Une robe de satin blanc lamé d'or a remplacé celle de velours vert du portrait génois; une draperie de soie écarlate, accrochée à une colonne, fait admirablement ressortir les blancheurs harmonisées de cette robe, de la haute collerette et des ors du corsage et de la jupe.

La tête et les mains, quelque peu différentes de celles du portrait de Gênes, sont supérieurement traitées. Les accessoires sont également très beaux. Au point de vue de l'exécution aussi, le morceau tient du miracle, enlevé, sans un atome de recherche, avec un brio qui déroute et

qui montre, en sa plénitude, un talent capable de tout entreprendre et sûr de tout réussir. C'est un des succès de l'exposition, ce que les Anglais appellent *a noble picture*.

Génois d'allure et de physionomie — Brignole, dit le catalogue — est le grand portrait de gentilhomme prêté par le baron Franchetti, de Venise. Non moins que l'œuvre précédente, celle-ci, par un rapprochement naturel que suggèrent le costume entièrement noir et la collerette unie, fait songer à Vélasquez. Du reste, la peinture est moins ressentie. La tête fine et aristocratique est d'une belle exécution, les mains sont supérieurement traitées et complètement exemptes du maniérisme qui, trop souvent, par la suite, déparera les effigies de Van Dyck.

Le portrait du *Doge Ambroise Doria*, acquis par le Musée de Bruxelles, à la vente de la collection Valentin, de Roubaix, représente, assis dans une robe de satin noir sur laquelle se détachent sa grande fraise et ses manchettes godronnées, un personnage à face pâle, rendue plus pâle encore par le noir foncé des sourcils, de la moustache et de la coiffure ducale. Aux pieds du doge, selon la coutume de Van Dyck, une cuirasse, un livre ; au fond, au-dessus d'une rampe portant la date de 1626, la mer, où flotte une galère. Œuvre imposante et belle d'ensemble, en dépit des réserves que j'ai entendu formuler au sujet du millésime qu'on y relève. Elle provient du palais Balbi.

La date du retour de Van Dyck dans son pays natal est, jusqu'à ce jour, l'objet de sérieuses controverses ; tandis que les uns le font rentrer à Anvers en 1625, d'autres, au contraire, reculent son retour de plusieurs années ; M. Van den Branden n'a trouvé trace de sa présence qu'en la date de 1628. Je ne chercherai pas à démêler ici cet écheveau passablement embrouillé de faits non concordants. Quant au portrait de Doria, sans pouvoir passer pour être un Van Dyck de première qualité, c'est un morceau de physionomie imposante, où la robe de satin est supérieurement

traitée. A moins que la date soit fausse, il n'est pas de maître de l'école génoise à qui cette peinture puisse être donnée en 1626.

Un souvenir singulièrement intéressant du voyage de Van Dyck en Italie a été envoyé à l'exposition par le duc de Devonshire. C'est l'album dont le peintre se servit, pendant une partie de son séjour, pour y recueillir une riche moisson de notes rapidement croquées — toutes à la plume — devant les œuvres de maîtres et spécialement de Titien. M. Guiffrey, dans son livre, en a publié plusieurs du même genre, et, chose bizarre, le British Museum possède des copies de quantité de ces esquisses. L'album contient aussi quelques compositions personnelles, types saisis sur le vif, d'après nature, au théâtre et dans la rue. Je relève, à la page 113 de ce précieux document, — après avoir appartenu au peintre Lely, il passa aux mains de lord Dover et fut la propriété de notre distingué collaborateur M. Herbert-F. Cook, avant d'appartenir à son possesseur actuel, — le portrait de Sofonisba, dont il a été maintes fois question.

Autour d'un croquis tracé rapidement, mais avec une surprenante expression, d'après une vieille dame assise, Van Dyck écrit ces lignes :

« Rittrato della sig^ra^ Sofonisma pittricia fatto dal vivo
» in Palermo l'anno 1624 (le 4 fait comme un 9) le 12 di
» Julio. L'eta di essa 96 havendo ancora la memoria et
» l'entenderle prontissimo, cortesissima et si bene, par la
» veccesa la mancara la vista hebbe con tutto cio gusto de
» mettere gli quadri avanti ad essa e con gran stento
» mettendo il naso sopra il quadro venesse a discernare
» qualche poco et piglio gran piacere ancora in quel modo,
» faciendo il rittrato di ella me diede diversi advertimenti
» non devendo pigliar il lume troppo alto accio che le
» ombre nelle ruge della veccieza non duentassiro troppo
» grande et molti altri buoni discorsi come ancora conto

» parte della vita da ella, per la quael si conobbi esera
» pittora da natura et miracolosa et la pena magiore che
» hebbe era per mancamento di vista non poter piu dipin-
» gere la mano era ancor firma senza tremore nessuna. »

L'histoire a conservé le souvenir des relations du peintre avec Sophonisba Anguissola, personnalité des plus intéressante, et les auteurs ont fréquemment fait allusion aux paroles élogieuses de Van Dyck touchant son modèle. Il aurait, dit-il, bien plus appris d'une femme aveugle que de bien des clairvoyants. Nous avons ici son propre texte et, en outre, le croquis de sa peinture, la date précise de son séjour à Palerme.

L'album nous apprend bien d'autres choses, sur lesquelles il y aura lieu de revenir.

Bien que l'exposition ouverte à Anvers ait nécessairement pour objectif la glorification du peintre dont elle aspire à grouper les œuvres, elle aura, en outre, cette conséquence de mettre en relief, de façon frappante, les phases de son talent sous l'influence des causes multiples qui président à sa marche ascendante.

Relever les pas d'un artiste de la valeur de celui-ci n'est point facile, et déjà les effets de l'exposition sous ce rapport se font sentir. Des connaisseurs, M. Bredius en tête, signalent, comme productions de jeunesse de Van Dyck, peux portraits du Musée d'Anvers : un homme et une femme, catalogués sous le nom de Corneille de Vos, aux n°s 600 et 601 du livret. De Vos n'est, sans doute, pour rien dans ces deux morceaux, déjà de remarquable hardiesse, où l'instinct coloriste l'emporte sur le savoir. Développées au contact de Rubens, les aptitudes que révèlent ces travaux de jeunesse pourront mener assez logiquement à la création de pages qui, même avant le séjour en Italie, vont procurer au jeune maître une respectable notoriété.

Arrivée tardivement, une toile, appartenant au prince Ganguzko, *Le Bon Samaritain,* dont, par une heureuse

rencontre, un croquis, appartenant à M. Bonnat, figure également à l'exposition, d'ordonnance confuse, laisse deviner son auteur par un ensemble de rapports de facture avec le *Saint Martin*. Le Samaritain, coiffé d'un turban, drapé de rouge et chaussé de bottes fauves, trahit quelque peu déjà l'influence de Rubens; le cheval blanc, dont on n'aperçoit que la tête fougeuse, quantité de détails, et jusqu'au chien qui se dresse vers la gauche, rattachent cette peinture à plus d'une œuvre de l'exposition. La tonalité des chairs surtout accuse une proche parenté avec le mendiant du tableau de Saventhem.

Il va de soi que ces productions n'ajoutent point à la gloire du peintre ; on en vit d'analogues à l'exposition Rembrandt à Amsterdam. Ici, comme là, elles permettent de mesurer la rapidité des étapes de leur auteur dans les voies où s'accusera son individualité. Sans beaucoup nous écarter, nous la constatons à l'aide de deux portraits : l'un représentant Van Dyck lui-même, presque adolescent, au duc de Grafton; l'autre, une mère et son enfant, à lord Brownlow, ce dernier surtout un chef-d'œuvre. Bien qu'ils ne soient pas dégagés encore des tonalités assombries où se complaît le jeune artiste, même dans les ciels qui ne sont qu'un prétexte pour faire ressortir les personnages de pareils ensembles, en disent long sur les facultés de leur auteur.

***

Nous avons laissé Van Dyck à son départ d'Italie; le voici de retour au lieu natal. La tradition veut que, sans désemparer, il s'en fut en Angleterre tenter fortune et que, frustré dans ses espérances, n'ayant pu triompher de la faveur de Mytens et de Janson Van Ceulen, il ait, sans plus de succès d'ailleurs, fait une tentative analogue à Paris.

En attendant qu'elle soit historiquement prouvée, la chose mérite d'être retenue; elle n'est nullement contre-

dite par les faits établis de la carrière du peintre, fortifiée par le fait qu'en 1628 il fit, à Anvers, un testament. La cordialité des rapports avec son maître écarte, de la part de Van Dyck, toute probabilité d'une concurrence ; détrôner Rubens eût été bien difficile, pour ne pas dire impossible, et l'heure du travail en commun était passée.

La position de Van Dyck, à ce moment, dût être fort difficile et sans doute explique-t-elle de sa part la préférence donnée au portrait. Toutefois, les circonstances le servirent à merveille et il est remarquable que précisément de cette époque datent les plus développées de ses pages religieuses. Le public leur fait, à Anvers, un médiocre accueil, et force est de dire qu'elles tiennent à l'exposition un rang effacé. Des raisons nombreuses tendent à expliquer cette défaveur ; la principale est peut-être leur rapprochement même. Le temps du reste les a peu respectées. Notons aussi que, par la force des choses, Van Dyck entre ici en parallèle avec Rubens, et dans cette lutte à armes courtoises il ne saurait l'emporter. Au bout du compte, les formules sont pareilles de part et d'autre et, pour Van Dyck, absence d'originalité, mieux encore, absence d'émotion.

Pourtant, il faut le dire, des pages telles que l'*Extase de saint Augustin* (église des Augustins, à Anvers ; grisaille admirable à lord Northbrook), sont des créations de premier ordre, tout comme le *Christ en croix, avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne* (Musée d'Anvers, peint pour décorer le tombeau du père de Van Dyck : *Ne patris sui manibus terra gravis esset*. La forme est irréprochable, le saint puissant et doux, la sainte d'émotion vraie et contenue ; l'école flamande a laissé dans ce genre peu de morceaux de pareille valeur ; seulement il ne faut pas les voir en présence des sujets similaires à Termonde et à Gand, pas plus qu'il ne convient de juger l'*Érection de la croix* de Courtrai, les yeux encore pleins

du souvenir du fougueux triptyque de Rubens, à Notre-Dame, non plus que le *Christ entre les larrons*, de la collégiale de Malines, à deux pas du *Coup de lance* du Musée d'Anvers. Reynolds, qui s'y connaissait, était d'avis que le *Crucifiement* de Malines devait compter parmi les plus beaux tableaux du monde.

Le séjour prolongé de Rubens en Espagne et en Angleterre, précisément à l'époque où virent le jour les grandes pages religieuses de son élève, ont nécessairement procuré à celui-ci maintes occasions d'utiliser son pinceau dans un genre qu'avait monopolisé l'auteur de la *Descente de Croix;* comme portraitiste, il régnait sans partage. A le considérer dans l'ensemble de son œuvre, c'est entre les effigies de cette époque que se rangent les plus parfaites productions de son pinceau. L'exposition nous en montre plusieurs qui, sans appartenir à la série des plus célèbres, n'en doivent pas moins compter techniquement parmi les meilleures.

En toute première ligne, voici le portrait d'Ambroise Spinola, le héros des *Lances* de Vélasquez, et qui eut le privilège d'inspirer à Rubens un autre chef-d'œuvre. Le modèle méritait sans doute de trouver en ces hommes de génie de dignes interprètes de sa noblesse; mais Van Dyck remporta certainement la palme. Le coup de pinceau, de la plus rare franchise, le dessin correct et élégant, le coloris argentin élèvent cette exquise peinture presque au niveau de Van der Gheest, de Londres, et en firent un des ornements de l'exposition de la Grosvenor Gallery en 1889. Elle appartenait alors au Rév. W. H. Wayne, à Londres; M. R. Kann, à Paris, en est actuellement l'heureux possesseur.

A la même période se rattachent le della Faille (au Musée de Bruxelles), le Martin Pepyn, (au Musée d'Anvers), dont les pages de la plus grande envergure n'éclipsent point la bonne et saine exécution, et un morceau daté de 1630, dont l'excellence picturale, médiocrement servie par

la beauté du modèle, demeure entière dans ce milieu choisi. C'est le portrait d'Anne-Marie de Camudio, baronne de Saventhem, exposé par le duc d'Arenberg. La touche délicate et ferme, les mains nullement banales, les ajustements irréprochables et des mieux compris, méritent qu'on les signale, au moment où le peintre s'apprête à reprendre son vol vers l'Angleterre.

S'il avait alors des succès très enviables à Anvers et à Bruxelles, s'il avait peint Marie de Médicis et l'infante, au cours de son voyage en Hollande, — ce voyage marqué par sa mémorable rencontre avec Frans Hals, — s'il avait eu l'honneur d'avoir pour modèles le prince d'Orange et sa toute gracieuse épouse, Amélie de Solms, l'Angleterre allait lui ouvrir cependant des horizons bien autrement vastes avec un prince ami des arts tel que Charles Ier.

Que Rubens, à son retour d'Angleterre, ait entretenu chez son élève ces aspirations, est chose infiniment probable, et peut-être aussi qu'il les favorisa au cours de ses longs entretiens avec le roi. Assurément, une négociation était entamée, et Gerbier, lequel avait charge de parler à Van Dyck, s'attira son mécontentement en adressant à Londres, pour les étrennes du roi, une peinture que l'artiste refusa de reconnaître pour sienne. Il s'agissait d'un *Mariage mystique de sainte Catherine*, peut-être le tableau exposé à Anvers par le duc de Westminster, auquel cas, il faut en convenir, Van Dyck aurait eu grand tort de désavouer son œuvre.

Le morceau est absolument remarquable et gracieux, de coloris superbe, et par le style rappelant le Titien, comme c'est d'ailleurs le cas de la plupart des *Madones* de notre artiste. Mais, enfin, les difficultés s'aplanirent et, dès les premiers mois de 1632, Van Dyck s'établit à Londres. Le portrait de Martin Pepyn dut précéder de peu son départ.

On sait la place considérable que tient dans l'œuvre du

grand artiste l'ensemble des productions de la période qui commence. Il est certain qu'elle a fait énormément pour sa renommée; sans elle nous serions privés d'un vaste contingent de productions délicieuses; plusieurs comptent parmi les plus attrayantes de l'exposition d'Anvers. Et pourtant le renom de Van Dyck a eu grandement à souffrir aussi de la trop grande hâte qu'il mit à profiter des avantages de sa situation.

Les galeries anglaises, à côté d'œuvres hors ligne, en contiennent d'autres, et malheureusement nombreuses, dont, à ce qu'il semble, la main du maître a, tout au plus, relevé l'effet. A Anvers, le contingent venu d'outre-Manche est remarquablement choisi et si, parmi les productions qui le composent, il n'en manque point qu'on retrouve encore ailleurs, nous avons le plus souvent ici les prototypes. Sollicité comme il l'était, Van Dyck, la chose est connue, a laissé à ses élèves le soin de répéter beaucoup de ses portraits pour l'usage des familles intéressées, préparant à l'avenir des embarras parfois sérieux par cette absence de scrupule.

Dans son ensemble, la manière dite anglaise de Van Dyck offre vraiment des séductions multiples et même il n'est pas rare de la voir signaler comme un progrès. C'est une surprise, en vérité, de constater en combien peu de temps le peintre se plie aux exigences du milieu nouveau qu'il s'est choisi. Le portrait de lord Philippe Wharton, venu de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, date de son arrivée à Londres; même si l'on ignorait le nom du personnage, il se classerait tout de suite au nombre des pages caractéristiques de la période anglaise. C'est d'ailleurs un chef-d'œuvre, et certes, aucune des faveurs dont le roi Charles pouvait combler son peintre n'était trop haute pour payer le lustre qu'il assurait à sa Cour.

On peut dire que, dans cette toile prestigieuse, tout s'unit pour nous charmer : la grâce du modèle, le goût

parfait dans les ajustements et dans l'exécution, une souplesse du modèle qui, véritablement, tient du prodige. On ne pousse pas plus loin l'habileté du praticien, et l'on songe involontairement à la parole du marquis Dargens : « On a souvent demandé, et l'on demande encore tous les jours quel a été le plus grand peintre; pour moi, je dis sans balancer que c'est Van Dyck. »

La gamme des tonalités, le pourpoint d'un gris ardoise, traversé par une draperie jaune d'or, et pour fond un rideau vert sombre; tout cela forme un ensemble d'une suavité rare et venant merveilleusement encadrer la tête jeune et fière qui eut fait les délices de Raphaël ou de Luini, que Van Dyck égale ici en délicatesse.

C'est au duc de Norfolk qu'appartient le portrait de son illustre ancêtre, le comte Thomas Arundel, personnage de haute mine, en armure noire sur laquelle se détache l'insigne de la Jarretière; il tient le bâton de commandement et appuie la main gauche sur l'épaule de son petit-fils, vêtu d'un pourpoint rouge ponceau. L'enfant tient un papier sur lequel Van Dyck a tracé pour lui un cheval et un chien. Il s'agit ici de ce gentilhomme que Rubens désignait comme un évangéliste pour le monde des arts, et qui, de tout temps, fut le protecteur de Van Dyck. Le tableau a grande allure et l'on hésite quelque peu à le ranger dans la série des œuvres de la période anglaise, tant il est de profonde et riche harmonie; on dirait un Titien.

Le Van Dyck « dit au tournesol », appartenant au duc de Westminster, est d'une gamme de coloris non moins puissante; le portrait est célèbre et l'on en connaît de nombreuses copies, dont la plus fidèle est au Musée de Gotha. Van Dyck est représenté de trois quarts, selon sa coutume, en pourpoint rose, montrant de la main droite un tournesol et soulevant de la main gauche la lourde chaîne dont il est paré. L'emblème est facile à pénétrer; le soleil,

c'est-à-dire la faveur royale, s'est tourné vers l'artiste et l'a comblé de ses dons. Assez proche du portrait de Madrid par la physionomie générale, cette image du peintre nous le montre un peu plus avancé en âge, dans tous les cas plus ravagé.

La participation de la reine d'Angleterre à l'exposition revêt l'importance d'un hommage de la nation britannique envers l'artiste qui donna un si grand lustre à son école. Les trois peintures venues de la Galerie royale contribuent puissamment aussi à l'éclat de l'exposition, et l'on peut dire que l'une surtout est de qualité supérieure. C'est le groupe de Thomas Killigrew et de Thomas Carew. Le poète et l'acteur, fort liés avec Van Dyck, étaient très avant dans la faveur du roi Charles, lequel peut-être les fit peindre comme Philippe IV voulut de Vélasquez les portraits de ses bouffons et de ses nains. Le groupe est, du reste, superbe de simplicité et de bonne grâce, exempt de toute espèce d'apprêt et enlevé avec une véritable maîtrise. Jusque dans le coloris, l'ensemble fait songer à Rembrandt. Signée, chose rare, la toile est datée de 1638

Le portrait en buste de Charles Ier, sous trois aspects différents, de face, de profil et de trois quarts, pour servir de modèle au Bernin, est surtout intéressant. On voit que le peintre était extraordinairement familiarisé avec les traits du roi, qui, sans doute, a posé en plusieurs fois, car le costume diffère à chaque version ; pourpoint noir et rouge, manteau violet. La tête paraît lourde, le front démesuré. Le portrait des enfants du roi — les trois aînés : Charles, le futur Charles II ; Jacques, duc d'York, plus tard Jacques II ; enfin, Marie, qui sera princesse d'Orange — est traité d'un pinceau extrêmement délicat ; les mains sont surprenantes. La gamme, bien que très assombrie par le temps et peut-être sous l'action de vernissages répétés, n'en reste pas moins fort belle. Le prince Charles est vêtu de jaune, ses chaussures sont blanches ;



VAN DYCK. — BÉATRICE DE CUSANCE.

son frère et sa sœur sont en blanc relevé de violet et de bleu ; au fond, la draperie jaune à ramages noirs, qu'on retrouve à travers toute l'œuvre de Van Dyck, et, à l'exposition même, six ou sept fois.

Dans une peinture appartenant au duc de Grafton, le roi et la reine Henriette se trouvent réunis. Le souverain, vu de profil, se voit offrir, par sa gracieuse épouse, le choix entre la couronne de laurier et la branche d'olivier. Peut-être la peinture fait-elle allusion à quelque événement spécial du règne, où fréquemment il arriva au roi de se diriger d'après les exhortations de sa femme.

Le séjour de Van Dyck à Londres fut interrompu, en 1634, par un voyage à Anvers, et l'on peut dire que, nouvel Antée, ce contact avec le sol natal lui rendit des forces. De ce moment datent quelques-unes de ses peintures les plus importes, telle la *Pietà*, du Musée d'Anvers, la plus marquante des pages religieuses de l'exposition, créée pour décorer la sépulture de l'abbé Scaglia, dans la chapelle des Sept-Douleurs, de l'église des Récollets. Van Dyck est rarement arrivé à un plus haut degré d'expression dramatique que dans la figure de la Vierge de ce tableau justement célèbre. Quand Rachel vint à Anvers, quelques années avant sa mort, la grande tragédienne fut à ce point frappée de l'admirable figure de la *Madone en pleurs*, qu'elle en voulut avoir la copie, qui lui fut gracieusement offerte par un peintre.

En même temps que ce tableau, Scaglia demandait à Van Dyck le portrait en pied d'une grande élégance qui, de nos jours, a trouvé place au Musée d'Anvers. Or, voici que le capitaine Holford envoie de Londres à l'exposition un autre exemplaire de ce même portrait qui, subitement, fait pâlir la version anversoise ; et pâlir est bien le mot, car elle semble, à côté de la richesse du coloris de l'œuvre nouvelle venue, passée à l'état crépusculaire. Van Dyck réserve de ces surprises, nous l'avons dit déjà ; l'histoire a

conservé le nom d'une foule d'artistes, les uns ses élèves, les autres copistes amateurs, auxquels ses dépouilles ont permis de se faire presque une célébrité.

Un des caractères saillants de l'exposition d'Anvers est de réunir, en grande majorité, des toiles dont les personnages sont de grandeur naturelle; nous y comptons jusqu'à vingt portraits en pied, dont la présence donne à l'ensemble des salles un bel effet décoratif. Ce qu'il peut y avoir d'artificiel dans le portrait, interprété comme l'exigeait sans doute la clientèle du maître, surtout en Angleterre, n'en donne pas moins un puissant relief à sa personnalité. Son art n'est point tout entier fait de formules, il a des habitudes; certains gestes lui sont familiers, comme le sont aussi certains effets, mais l'ensemble de son œuvre représente un labeur surhumain et, en vérité, explique assez ce que nous rapporte de Piles de sa manière de procéder : les modèles se succédaient d'heure en heure dans son atelier.

Mais Van Dyck a fait en Angleterre autre chose que des portraits; quelques-unes des *Madones*, datant de cette époque, comptent parmi les plus exquises créations, comme la *Vierge à la ronde d'anges*. Ce qu'il importe de ne point perdre de vue dans l'étude du maître, c'est la rare souplesse de son talent; le suivre dans ses périgrinations, permet de constater combien les circonstances influent sur la physionomie de ses œuvres. Tout dénote que des groupes comme ceux des jeunes lords Digby et Bedford, dont l'étroite amitié s'affirme dans la belle toile exposée par lord Darnley, avaient pour destination spéciale de décorer quelqu'une de ces aristocratiques demeures où beaucoup d'entre elles ont, jusqu'à ce jour, gardé leur place primitive. Des portraits comme le Goodwin, au duc de Devonshire; le Dorset de si belle prestance, à lord Sackville, ont sans doute été peints pour une place déterminée.

La grâce, la désinvolture, l'élégance de ces *cavaliers*

est caractéristique du temps, comme la richesse de leur costume atteste leurs attaches avec la Cour. Ces deux jeunes Stuart, si fièrement campés, furent moissonnés dans leur fleur très peu de temps après avoir posé devant le peintre; tous deux tombèrent en combattant pour leur roi, comme aussi succomba ce jeune Grandison, frère cadet de Buckingham, l'aimable cavalier, dont le costume et l'attitude font songer au jeune Bedford, dans le tableau envoyé de Vienne par M. Herzog. La contre-partie de ces gracieuses images nous est donnée par des portraits comme celui du colonel Lambert, à M. Hengel; peinture grave, correcte et contenue, comme il convient au futur général de la République. Le modelé superbe et précis range cette page parmi les plus précieuses de l'exposition.

Van Dyck fut par excellence le peintre des femmes et des enfants. Je ne pense pas que, même en Angleterre, la critique partage l'avis de Walpole, qui trouvait peu de charme aux portraits féminins du maître; il est certain que quelques-uns comptent parmi les perles de l'œuvre du fécond artiste et aussi parmi les portraits de femmes les plus délicieux.

A l'exposition d'Anvers leur nombre est restreint. Un grand portrait de la comtesse de Southampton, représentée en Junon, assise sur les nuages (à lord Spencer), est une page essentiellement décorative. Le portrait en pied de lady Pénélope Wriothesley, appartenant au même, est une apparition aimable et charmante et sans doute une œuvre personnelle du maître, bien que le morceau manque un peu d'ampleur et de décision.

Bien différente est la belle Dorothée Sidney, comtesse de Sunderland, au duc de Devonshire, toute vêtue de jaune, les mains sur une corbeille de fleurs. C'est aussi gracieux et charmant qu'on peut le rêver, mais, il faut le dire, artificiel.

L'imposante figure de lady Richie, en satin noir, envoyée

de Paris par M. Bischoffsheim, et dont, par une agréable coïncidence, M. Heseltine envoie de Londres le superbe dessin, faisait partie de la collection Secrétan; c'est une physionomie franchement anglaise, d'un style noble, comme il convient à une dame d'âge mûr.

Enfin, nous terminerons par là cette revue, sous le nom de Marie Ruthven, l'épouse même de Van Dyck. M. Harfort, de Londres, expose le délicieux portrait de jeune femme qu'une gravure de Benedetti a rendu populaire. Le peintre a apporté un soin tout spécial à détailler les traits de celle qui devait si peu de temps porter son nom et qu'il a voulu nous montrer dans tout le triomphe de sa beauté, dans toute la puissance de ses charmes, affirmée par l'amour qui voltige à ses côtés. De fine et gracieuse silhouette, de précise et ferme exécution, l'œuvre montre son auteur demeuré, jusqu'au bout d'une carrière si glorieusement parcourue, en la pleine possession de ses brillantes aptitudes et la couronnant en quelque sorte par la gracieuse image de la compagne qu'aux derniers mois de sa vie il vint présenter à ses concitoyens.

Dans son ensemble, l'exposition d'Anvers reconstitue avec une précision suffisante la vie du maître dont elle groupe les productions, et elle réalise dans une grande mesure la pensée de ses organisateurs. Puisque, en fait, il leur était interdit d'aspirer à la participation des galeries publiques, si l'on songe à la pauvreté de celles de leur pays en œuvres de Van Dyck, aux résistances dont il y avait nécessairement à triompher pour obtenir le concours des amateurs étrangers, le résultat peut être envisagé comme exceptionnel.

La galerie formée avec l'aide de tant de bonnes volontés, en dehors de son attrait artistique, est hautement révélatrice. Les pays qu'elle fait défiler sous nos yeux sont autant d'illustrations des phases de la vie de l'homme qui les créa, et elles gravent le récit de cette existence en traits

ineffaçables dans notre mémoire, que s'il y a des lacunes, la pensée les comble sans effort, grâce à la collection des nombreuses et belles photographies rassemblées dans les salles voisines et à l'ensemble des belles estampes prêtées par le duc d'Arenberg et par quelques amateurs d'élite.

Dr Jos. NEUWIRTH : Forschungen zur Kunstgeschichite Bœhmens, III. Die Wand Gemaelde im Kreuzgange des Emmausklosters im Prag (1).

Les fresques du cloître de l'abbaye bénédictine d'Emmaüs, à Prague, érigée au XIVe siècle, ont, à maintes reprises, attiré l'attention des savants. Tour à tour Schnaase, Springer, Passavant et Volkmann leur ont voué des études. En dépit d'altérations graves, produites par le temps et les restaurateurs, leur importance est restée grande au point de vue des arts, et le travail que leur consacre M. Neuwirth achèvera de les classer parmi les reliques de la peinture au moyen âge. Entreprises pendant le dernier tiers du XIVe siècle, elles offrent en vingt-six panneaux environ, quatre-vingts sujets tirés des Évangiles et semblent avoir pour auteurs des maîtres apparentés aux Italiens, particulièrement aux *giottesques*. Telle composition, *La Fuite en Égypte*, notamment (planche XV), fait immédiatement songer à la conception du même sujet par Giotto, à l'Arena, à Padoue. M. Neuwirth décrit et commente ces créations avec non moins de science que de sagacité. On peut qualifier de monumental l'ouvrage où, avec de remarquables reproductions (les unes en noir, les autres en

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Paris, 1899, p. 235.

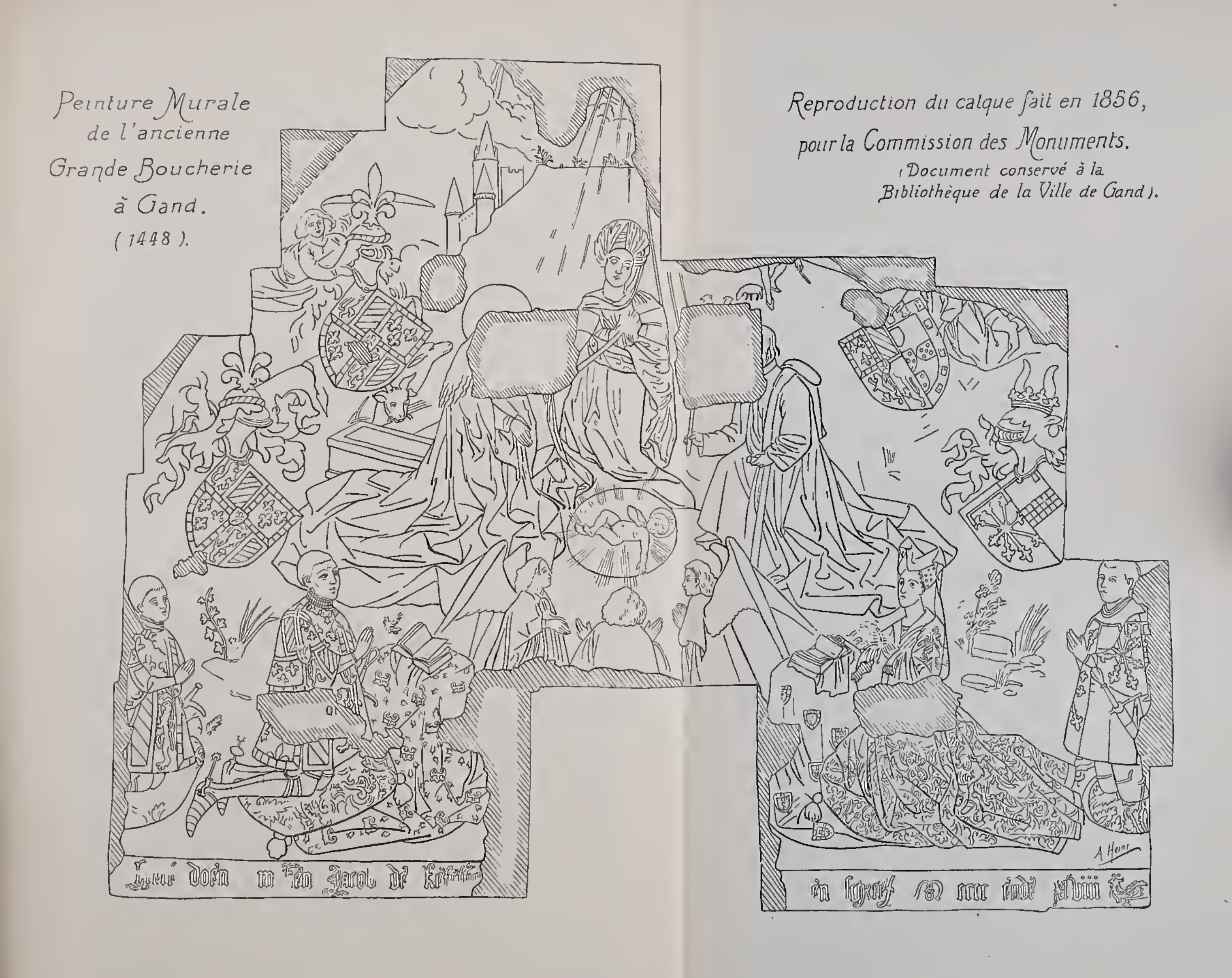
couleurs), il analyse jusqu'au plus infime détail des scènes représentées, en fait ressortir le sens mystique, la portée d'art et la filiation, ayant recours à cet effet aux sources les plus sûres, manuscrites et imprimées. Nous trouvons, notamment, parmi les planches, divers extraits de la fameuse *Bible* de Wenceslas appartenant à la Bibliothèque impériale de Vienne, où se retrouvent des compositions parfois identiques. Comme dit l'auteur : la *Bible des Pauvres*, le *Speculum humanæ Salvationis* fournissent des données fort proches; nous pourrions, pour notre part, signaler des estampes primitives où se révèle, non seulement une pensée génératrice, mais parfois une disposition commune. Inutile d'insister sur l'importance de ces rapprochements.

En ce qui concerne l'auteur, ou plus justement les auteurs des peintures, le savant professeur de l'Université de Prague n'arrive à aucun résultat décisif. Presque forcément les noms de Thomas de Modène et de Thierry de Prague se présentent à l'esprit. Les créations de ces maîtres offrent, en effet, plus d'un rapport avec celles qui font l'objet du travail que nous analysons, sauf que, néanmoins, il soit possible d'arriver à une certitude. Ce point reste donc indécis. Une chose est à l'abri du doute; c'est que les influences italiennes, circonstance très explicable, étant données les prédilections de l'empereur Charles IV.

M. Neuwirth rejette l'hypothèse d'une représentation du souverain lui-même dans les peintnres. Il n'admet pas davantage que le Temple de la Paix, figuré dans une des compositions, reproduise l'abbaye même d'Emaüs, au moment de son érection, comme l'a voulu établir un de ses devanciers. Comme les personnages, le monument est de pure fantaisie.



DE MÉRODE. — L'ADORATION DES BERGERS
(Musée de Dijon.)



Peinture Murale de l'ancienne Grande Boucherie à Gand. (1448).

Reproduction du calque fait en 1856, pour la Commission des Monuments. (Document conservé à la Bibliothèque de la Ville de Gand).

Le Maître de Mérode.

Anvers : Exposition Van Dyck. — Peintures de la Boucherie de Gand. — Les peintres de Mérode et les Martins. La Boucherie d'Anvers. — Faux documents ([1]).

L'année écoulée a eu pour événement saillant l'exposition des œuvres de Van Dyck, un succès, en dernière analyse, sinon matériel, — les frais ayant dépassé les recettes, — du moins moral. Bien que le contingent réuni à Anvers fût numériquement léger, on a reconnu qu'il fournissait un aperçu des plus expressif du talent du maître. L'exposition en ce moment ouverte à Burlington-House, à Londres, donne certainement plus de relief au Van Dyck anglais, mais on l'avoue pauvre en pages de la vingtième année comme en œuvres de la troisième époque, celle qui suit le retour d'Italie et précède le départ en quelque sorte définitif pour l'Angleterre.

On s'est trouvé surpris, — chose d'ailleurs prévue, — l'exposition close, de constater combien encore, en dépit des vaillants efforts des écrivains qui, à l'exemple de M. Jules Guiffrey, ont voué leur étude à la vie du maître, la carrière de Van Dyck est insuffisamment élucidée. D'habitudes peu sédentaires, il a séjourné et travaillé loin de son pays natal, non seulement en Italie et en Angleterre, mais encore en France et en Hollande, où ses traces sont à relever. Nous savons déjà que plusieurs auteurs se sont mis à l'œuvre, et l'on peut être certain que leurs efforts unis auront pour résultat de mettre en relief une quantité de faits encore ignorés. Il en fut de même pour Rubens et Rembrandt, après les manifestations d'Anvers et d'Amsterdam en l'honneur de ces grands artistes.

([1]) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1900, vol. 23, p. 245.

Nécessairement, une exposition comme celle qui fit affluer à Anvers, l'été dernier, la foule des amateurs devait laisser mieux que le souvenir de quelques heures agréablement passées. Les études déjà fort intéressantes provoquées par l'exposition, les reproductions splendides dont elle fut l'occasion, forment un ensemble où pourront puiser les chercheurs de l'avenir. Comme premier résultat, on est arrivé à savoir que le portrait dit d'Ambroise Doria, acheté en dernier lieu par le Musée de Bruxelles, représente Jean-Vincent Imperiale, doge de Gênes, ambassadeur et poète, le même qui fut un moment banni du territoire de la République, où, toutefois, il fut rappelé et mourut en 1645.

L'exposition d'Anvers à peine close, voici Bruxelles se mettant en mesure d'en organiser une autre, cette fois d'œuvres primitives flamandes tirées des galeries privées de la Belgique. Certes, il y a une ample moisson à faire, et les organisateurs trouveront bien plus qu'ils n'osent espérer comme éléments de leur exposition. Dès maintenant, les journaux annoncent que deux cents morceaux leur sont promis, et la chose n'aurait rien de surprenant. Si l'on pouvait disposer de certaines peintures appartenant encore à des églises de Flandre et de Hainaut, en dépit des dévastations du XVI[e] siècle et de la quantité considérable d'œuvres d'art enlevées par la République et non rentrées en 1815, l'ensemble serait d'une prodigieuse richesse. L'étranger se doute à peine du nombre énorme d'œuvres artistiques accumulées dans les édifices du culte, les couvents, les établissements charitables de la Flandre et, jusqu'à ce jour, à peine étudiées. L'inventaire de ces richesses serait des plus intéressant. Bruges, à l'heure actuelle, est encore un vrai musée et possède des maîtres locaux, en quelque sorte inconnus ailleurs, tels sont : Ant. Claeissens et Lancelot Blondel, contemporains d'Albert Dürer et artistes de la plus haute valeur.

Si les peintures sur bois et sur toile sont peu connues, les peintures murales le sont moins encore. Il est rare que les travaux de réfection entrepris dans les églises n'en fassent apparaître quelque fragment sous le badigeon. D'ordinaire ces peintures ne sont ni très anciennes ni très développées, si l'on en excepte les groupes de si grand caractère décorant une dépendance de l'hospice de la Byloque, à Gand. Récemment, à Malines, sur le mur de la place occupée par le *Crucifiement* de la cathédrale de Saint-Rombaut, envoyé à l'exposition Van Dyck, on découvrit une fresque en bon état; on assure qu'elle sera conservée.

La restauration des peintures murales est chose extrêmement délicate et n'aboutit, le plus souvent, qu'à une quasi-destruction. Il n'en faut pour exemple que la série des portraits des Comtes de Flandre, à l'Hôtel de ville d'Ypres, ou bien encore celle de la chapelle de Sainte-Catherine, à Notre-Dame de Courtrai, où sont figurés les mêmes princes. De ces intéressants ensembles, il reste à peine mieux que le souvenir.

Il en était de même, ou peu s'en fallait, de la fameuse peinture de l'Ancienne Boucherie, à Gand, dont il a été question ces derniers mois. Cette œuvre, par bonheur, offrait la particularité d'être peinte à l'huile, ce qui, sans doute, a aidé à sa conservation. Elle vient d'être l'objet d'un nettoyage soigneux, conduit avec beaucoup d'entente par M. Lybaert, un peintre gantois, et, comme elle offre bien plus qu'un intérêt local, peut-être me saura-t-on gré d'en dire ici quelques mots.

L'Ancienne Boucherie de Gand est une construction datant des premières années du XV[e] siècle, convertie depuis peu d'années en bureau central des Messageries de l'État. Sur le mur du sud, à l'emplacement de l'Ancienne Chapelle des Bouchers, existe une peinture que le hasard fit découvrir sous une couche de badigeon, en 1855. Une

inscription fort mutilée fit connaître que l'œuvre, due à la munificence de Jacques de Ketelbutere, datait de 1448.

La composition, en figures plus petites que nature, représente la *Nativité*. A la partie supérieure apparaît le Père éternel; au premier plan sont agenouillés Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, le comte de Charolais, leur fils, enfin le jeune Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein, leur neveu. Et pour qu'il n'y ait aucun doute sur l'identité des personnages, les armoiries de Bourgogne, de Portugal et de Clèves se voient dans le fond, supportées par des anges.

Feu M. Ed. Busscher fit à l'Académie une communication sur la découverte de la peinture, l'accompagnant d'une reproduction au trait, l'une et l'autre de précision médiocre. L'archiviste gantois, décrivant la composition, se méprit sur certains personnages et sur leur rôle symbolique. La Vierge, agenouillée près de l'enfant Jésus couché sur le sol dans une gloire de rayons, fut, par lui, identifiée avec la mère du donateur, tandis que l'autre femme, également agenouillée, coiffée d'un turban et tenant un phylactère, lui parut devoir être la mère du Sauveur. Comme le fit observer M. Weale, le savant archéologue anglais, cette femme, représentée ici en un costume plus au moins oriental, est la vieille juive Salomé, Zelemi, dont parle l'évangile apocryphe de saint Jean comme ayant assisté la Vierge au moment de la parturition et qui, devenue la compagne inséparable de la sainte Famille, est parfois introduite dans la représentation de la *Nativité* par les artistes du moyen âge.

Il fut question un moment de détacher la fresque du mur, mais l'opération fut jugée trop dangereuse pour être tentée. De commun accord avec la Direction des Beaux-Arts et la Commission des Monuments, on résolut de faire procéder à une restauration, qui fut confiée à M. Ed. Devigne, le peintre archéologue gantois.

Ce travail, achevé en 1856, fut loin d'être conduit avec la discrétion nécessaire. De notables parties manquaient; elles furent entièrement refaites, et le ton général rehaussé finit par donner à la peinture une apparence presque moderne. Une autre réfection eut lieu, en 1887, par les soins d'un restaurateur français, non sans que l'œuvre y perdit encore; elle fut, à dater d'alors, sinon oubliée, tout au moins traitée par les archéologues avec une indifférence légitime.

La désaffection de la Boucherie eut pour effet d'attirer de nouveau sur la pseudo-fresque l'attention des hommes compétents; on exhuma les calques qui en avaient été faits tout d'abord et l'on ne tarda pas à constater que des mesures de conservation s'imposaient pour sauver ce qui restait de la peinture. Ce travail a été mené avec entente et prudence, et si l'œuvre ne se présente pas dans son état primitif, elle n'en a pas moins repris, dans une certaine mesure, ce qu'il est permis d'envisager comme son caractère original.

En la considérant récemment, j'ai été frappé de sa technique prodigieusement avancée, mise au service d'une observation de la nature remarquable. L'œuvre a souffert, c'est indiscutable, et pourtant le caractère des têtes est resté assez individuel pour qu'il soit impossible de méconnaître la main d'un artiste particulièrement soucieux d'affirmer sa personnalité en serrant de près la nature. Isabelle de Portugal, en particulier, fait songer au portrait de cette princesse, adjugé, en 1883, au prix de 20,000 francs, à la vente de Nieuwenhuys, où elle passait à tort pour une œuvre de Jan Van Eyck. Cette intéressante peinture, dont j'ai la photographie sous les yeux, appartient, je crois, à la collection de Rothschild. Je ne doute point aujourd'hui qu'elle ne soit du maître dit de Flémalle : appelé primitivement de Mérode, faute de tout autre nom. Mais j'ai été bien autrement frappé, en considérant la

fresque de Gand en son état actuel, d'y trouver un ensemble de caractères qui la rapproche du même maître, surtout si on le juge d'après sa *Nativité* du Musée de Dijon, la plus importante et la plus développée de ses œuvres connues.

Dans l'une comme dans l'autre composition, la Vierge, les cheveux flottants, drapée de ce manteau blanc reflété de bleu, si caractéristique du peintre, est agenouillée près de l'enfant Jésus nu, couché à terre dans une gloire de rayons, contorsionné à tel point que M. de Busscher allait jusqu'à nous le montrer se tournant vers le donateur, prosterné, selon lui, à l'avant-plan, tandis qu'à droite et à gauche s'agenouillent des anges. Enfin, nous constatons, dans la peinture de Dijon comme dans celle de Gand, la présence de la vieille Zelenie, la femme au turban, et l'introduction dans la peinture murale du Père éternel, occupant, dans l'œuvre de Dijon, une place moins apparente que dans la fresque. Il y a mieux là que des coïncidences fortuites, et ce n'est pas, me semble-t-il, pécher par excès d'audace que de les faire ressortir, ainsi que cet autre détail curieux : l'analogie du château fort si remarquablement détaillé qu'on voit à l'arrière-plan du tableau de Dijon.

A qui maintenant faire honneur de la fresque gantoise? M. de Busscher mettait en avant le nom d'un des Martins : Jean, ou plus plausiblement son fils Nabuchodonosor, dit Nabur ou Nabor, ce dernier admis franc-maître de la Gilde des peintres de sa ville natale en 1435 et mort en 1454. Les œuvres de l'un et de l'autre sont inconnues et Van Mander les passe sous silence. Pourtant les actes scabinaux en mentionnent plusieurs.

En 1419-1420, Jean travailla pour la Chambre échevinale et, dès cette époque, — celle des Van Eyck, — exécuta *à l'huile* les portraits des comtes de Flandre, depuis Baudouin Bras de Fer jusqu'à Jean sans Peur. Tantôt seul, tantôt en collaboration avec Guillaume Van Axpoel ou

Guillaume de Ritsere, il fut chargé de peindre et de rehausser d'or la chapelle des échevins de la *Keure*. En 1430, il participa aux travaux de décoration pour l'entrée d'Isabelle de Portugal et semble devoir être identifié avec ce Jehan Martin qui concourut à Bruges, en 1467, aux décorations des noces de Charles le Téméraire.

Nabor Martins, à dater de 1434, ne travaille pas moins pour la ville, et l'on possède divers contrats d'entreprises qui le représentent comme un maître des plus important. Non content d'exécuter des peintures murales, de livrer des cartons de vitraux, l'un notamment avec les saints patrons de la Toison d'or, saint Georges et saint André, il exécute, entre autres retables, celui du maître-autel de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde, en 1443, et un second en 1444 pour Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand, un troisième pour l'église de Lede, en Flandre. Il paraît avoir été fort soigneux de ses œuvres, car divers contrats de commandes stipulent des dédits en cas de non-achèvement des travaux dans les délais prescrits.

Rien n'a subsisté des œuvres de cet artiste. Étant donné, toutefois, que la peinture de la Boucherie de Gand est datée de 1448, il est possible que Nabor, le peintre le plus considéré de l'époque, ait été chargé d'un ensemble de cette importance, où devaient figurer les souverains alors régnant sur la Flandre. Il serait contraire à la vraisemblance comme aux habitudes qu'un centre artistique aussi notable que Gand à cette époque eût recouru au pinceau d'un maître du dehors, alors que, tout au contraire, Martins était sollicité par d'autres villes flamandes.

* * *

Les historiens de l'art en Flandre ont été malheureusement mis sur une fausse voie par la confection et la publication d'une série de documents relatifs à la Gilde des

peintres gantois dont le caractère frauduleux vient à peine d'être dévoilé. M. Victor Van der Haeghen, l'érudit archiviste, vient de faire paraître dans les *Mémoires* de l'Académie de Belgique une étude d'ensemble sur ces pièces entachées de faux, que son prédécesseur, M. de Busscher, eut la faiblesse d'accepter pour vraies et d'admettre comme sources de ses *Recherches sur les peintres gantois*.

Mettant au service de son entreprise abominable une érudition qui, certes, eût pu trouver un meilleur emploi, l'iconophile Delbecq, celui dont la collection d'estampes eut l'honneur d'être présentée au public sous le patronage de l'*Alliance des Arts*, c'est-à-dire d'être décrite par Burger et Paul Lacroix, n'eut pas de peine à lui donner une apparence suffisante d'authenticité pour tromper les plus graves auteurs Sa façon de procéder était simple : cueillant les noms vrais dans les documents locaux, il les accommodait aux besoins de son travail, faisant naître tel individu d'un père supposé, lui attribuant une descendance, le faisant participer à des actes relatifs à la corporation, enfin, donnant à son œuvre, par le papier et l'écriture, un air de vétusté qui la fit prendre au sérieux.

C'est parmi les faussaires plutôt que parmi les mystificateurs qu'il faut ranger Delbecq, dont le nom mérite de survivre pour rappeler l'acte répréhensible auquel il s'attache. M. Victor Van der Haeghen, non content d'avoir dévoilé les supercheries que son devancier commit la faute d'admettre à l'honneur d'être vulgarisées sous le patronage de l'Académie, nous donne, au prix d'un vrai travail de bénédictin, une reconstitution fidèle de la Gilde des peintres gantois depuis son origine, l'une des plus précieuse, bien que ne comprenant qu'en minorité infime des noms d'artistes. On verra par la conclusion que voici du travail de l'érudit et consciencieux auteur, le service qu'il rend à l'histoire des arts.

« Dans l'histoire de la corporation gantoise, il y a lieu

de rejeter définitivement toute une série de faux : les statuts de 1338-1339; des signatures contrefaites; certaines altérations de documents authentiques; des textes relatant des mesures prises par Philippe le Bon; une matricule comprenant des faux noms de peintres et de sculpteurs par centaines et des renseignements imaginaires sur tous les artistes connus à Gand; enfin, des récits mêlant des peintres gantois aux événements politiques du XVIe siècle.

» Et pour ce qui concerne l'histoire des artistes néerlandais en général, on écartera désormais un certain nombre de notions erronées relatives aux grands noms de la peinture flamande, notamment un fatras accumulé autour des Van Eyck et de leur école. »

*
* *

L'édilité anversoise vient de réaliser un vœu souvent exprimé par les amis de l'art : elle a fait l'acquisition, pour la ville, au prix de 300,000 francs, de l'antique et fameuse construction dite la Halle à la Viande, servant, en dernier lieu, d'entrepôt particulier à un grand marchand de vin. Érigée, tout au commencement du XVIe siècle, sur les plans de l'architecte Herman de Waghemakere, le même qui acheva la flèche de Notre-Dame, cette belle construction, où la brique alterne avec des cordons de pierre de taille, constitue le plus ancien monument d'architecture civile de la grande cité commerciale.

Bien conservée, quoique dans un fâcheux état d'abandon, elle offre un type des plus remarquable, avec ses tourelles hexagonales flanquant un haut pignon en gradins, et sa situation au sein même d'Anvers en rehausse encore l'intérêt. Longue de 44 mètres et large de 16 mètres, la construction repose en partie sur l'arche surbaissée qui, primitivement, était jetée au-dessus du fossé du « Burg » des anciens margraves, et il faut, pour la contourner, passer

par des ruelles en escaliers d'un merveilleux pittoresque, dont Leys, dans ses tableaux, tira plus d'une fois parti.

Construit avec un grand luxe et très spacieux, l'ancien siège de la corporation des bouchers a, au premier étage, de superbes fenêtres gothiques, tandis que celles du pignon sont rectangulaires. D'immenses contreforts alternent avec les tourelles sur les flancs de l'édifice que, sans doute, il faudra renouveler à l'intérieur de fond en comble pour l'approprier à sa nouvelle destination : dépôt d'archives, à ce qu'on assure.

Au temps de la vogue du romantisme, des peintres marquants, Wappers et, après lui, de Keyser, eurent là leur atelier. Espérons qu'en l'admettant à la dignité d'édifice public, on veillera à conserver son caractère original à ce vénérable témoin du passé anversois, qui comptait vingt ans déjà lors du séjour de Dürer, pour lequel peut-être il fut l'objet d'un croquis.

Trois recueils de portraits au crayon ou à la plume, représentant des souverains ou des personnages de la France et des Pays-Bas, avec notices historiques

(24 héliogravures par L. Quarré-Reybourbon. Lille 1900; 1 vol. grand in-8°) (1).

Précieux à divers titres, les recueils analysés dans ce livre ont été déjà signalés à l'attention des curieux. Le volume n° 266 de la Bibliothèque d'Arras comprend près de trois cents effigies de personnages notables des XIVe et

---

(1) *Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1900, p. 166.

XVe siècles, français et étrangers, représentants de Maisons souveraines, guerriers, savants et artistes. La vaste période qu'il embrasse suffit presque à dire que l'ensemble n'est pas de première main. Les modèles n'ont sûrement pas posé devant le dessinateur, dont, au surplus, le mince talent n'eût point suffi à les rendre avec la fidélité nécessaire. L'auteur a puisé partout, et s'il n'indique point ses sources, plusieurs nous sont connues : des gravures mêmes lui ont servi de patrons. Néanmoins, l'ensemble lui offre de l'intérêt, et la liste dressée par M. Quarré-Reybourbon rendra de grands services aux chercheurs.

On s'étonne que la facilité actuelle des moyens de reproduction n'ait pas engagé quelque auteur à entreprendre pour le tout ce que M. Quarré a entrepris pour quelques-unes des effigies du volume; l'art et l'histoire y trouveraient un égal avantage. Le feuillet 282, par exemple, nous donne un portrait de Barthélemy à la Truye, maître de la Chambre des Comptes, à Lille, en 1410. Le modèle de ce dessin existe en peinture au Musée de Bruxelles, où figure également le portrait de la femme du personnage, Marie de Pary. Les deux productions où les personnages sont de grandeur trois quarts nature appartiennent aux plus précieuses du Musée national belge; M. de Tschudi les assigne au maître dit « de Flémalle ». De même, le Musée de Berlin possède un portrait de Charles le Téméraire, également reproduit dans le volume. M. Bouchot, dans son intéressante étude sur les portraits au crayon (1884), a signalé nombre d'estampes suivies par le dessinateur. On lui doit de savoir que, selon toute vraisemblance, le premier possesseur de cette rapsodie fut Jacques Leboucq, de Valenciennes, quelque peu peintre à ce qu'il semble et, chose faite pour être rappelée en passant, proche parent de la femme d'un maître notable des Pays-Bas, Martin de Vos. Il eut ainsi des rapports avec Anvers et fut à même de puiser à bonne source les éléments de son recueil. Ils y

parurent passablement défigurés, comme par exemple, le portrait du comte d'Egmont, reproduit par M. Quarré, dont l'original, remarquable estampe du temps, demeure à peine reconnaissable dans cette traduction dépouillée de tout ce qui la rend intéressante.

D'auteur ignoré et non moins maladroit, le *Recueil de la Bibliothèque de Lille* offre l'intérêt de donner plusieurs personnages qu'on ne trouve pas ailleurs. M. Bouchot en énumère un certain nombre et M. Quarré-Reybourbon en dresse la liste : cent cinquante-six images. A de rares exceptions près, — *Le duc d'Albe*, par exemple, — tous appartiennent à la France. Viennent alors les dessins à la plume dits *mémoriaux* d'Antoine de Succa. Jusqu'à ce jour un seul volume de cet ensemble précieux, le tome III, a été retrouvé; il fait partie des collections de la Bibliothèque royale à Bruxelles. De souche italienne, Succa vit le jour à Anvers au troisième tiers du XVI[e] siècle, « portraitiste généalogiste », il se vit chargé en 1600 par les archiducs Albert et Isabelle, de recueillir dans l'ensemble des provinces soumises à leur domination, les documents figurés, tombeaux, statues, verrières, sceaux, etc., se rattachant aux anciens souverains et à leur famille. Il s'acquitta de sa tâche avec conscience et talent. Les dessins dont il orna ses cahiers sont remarquables et d'un très grand caractère. L'auteur ne manque pas d'en préciser la source, et ses textes, très brefs, témoignent d'une véritable érudition. Douze feuillets reproduits par M. Quarré-Reybourbon en héliogravure donnent une idée de l'excellence des originaux. Ici, comme ailleurs, nous obtenons de lui, sur les personnages représentés, un riche ensemble d'informations. En plus, il nous donne la table intégrale des dessins contenus au volume. Dire qu'ils furent recueillis à Saint-Donatien, à Bruges; à Saint-Michel, à Anvers; au monastère de la Thienlloy, au faubourg d'Arras; à l'abbaye de Flines;

à la collégiale de Saint-Pierre, à Lille; aux Chartreux de Béthune; à Saint-Bertin; à Saint-Omer, et en d'autres églises disparues, indique l'intérêt considérable qui s'attache à ces croquis et la somme des informations que procure aux archéologues, aux historiens, aux artistes la consciencieuse entreprise de M. Quarré-Reybourbon.

Centenaire de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Exposition des œuvres des anciens élèves. Dégagement de la cathédrale de Tournai. — Découverte du personnage. — L'homme au costume oriental peint par Rubens. — Le portrait de Jean Brandt à Munich. Tableau de Jordaens [1].

Entre les faits mémorables de la dernière année du siècle, une place appartient de plein droit à l'un des plus récents, la célébration par l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles du centenaire de sa fondation ou, pour mieux dire, de sa rénovation. On s'explique aisément que l'occasion d'événements de ce genre soit rare dans un pays né à la vie autonome il y a moins de trois quarts de siècle, et dont les institutions, pour vénérable qu'en soit souvent l'origine, ont dû forcément se rajeunir et se transformer en vue de leur adaptation à un ordre de choses lui-même renouvelé. Plus d'une académie de dessin et de sculpture, entre les nombreuses et assidûment fréquentées que compte la Belgique, se glorifie d'une origine bien plus que séculaire. La fondation de celle d'Anvers remonte à 1663 ; David Teniers, un nom peu académique, en vérité, en fut le promoteur; suivent dans l'ordre des dates : Bruges (1717), Gand (1751), Courtrai (1760), Bruxelles et Malines (1767), Audenarde (1773). Il convient d'observer que, sauf Anvers, qui date du régime espagnol, toutes sont contemporaines de la domination autrichienne. C'est de ce régime également qu'émane l'ordonnance affranchissant les artistes peintres et sculpteurs de l'obligation de se faire admettre dans les corps de métiers,

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1901, vol. 25, p. 169.

ordonnance rendue par l'impératrice Marie-Thérèse en 1773 seulement. S'il y eut, dans les Pays-Bas autrichiens, quelques artistes estimables, leur rôle fut effacé, nonobstant la protection fort libérale du prince Charles de Lorraine. Les noms de Verschoot, de Chapel, de Deladrier ou de Detournay, respectivement directeur et professeurs de l'Académie au moment de sa fondation, ne diront rien à personne.

Se reporter à cent ans, pour le Belge, c'est évoquer la période la plus désolante, la plus vide de son histoire en ce qui concerne les arts. Littéralement, le pays avait été draîné de ses trésors artistiques. A la suppression des Jésuites et à l'aliénation qui s'ensuivit du vaste ensemble d'œuves picturales amassées par la Compagnie, à la dispersion des ordres religieux, à la dissolution des métiers, grands détenteurs, eux aussi, de productions de maîtres, avait succédé l'enlèvement par les commissaires de la République de toute production jugée digne de figurer au Louvre ! Bruxelles, il est vrai, en compensation, allait obtenir un musée, en vertu du décret du 14 fructidor an IX. « C'est aux bienfaits du premier Consul que la Belgique est redevable d'un musée. Puissent les maîtres qu'il présente à l'émulation des artistes justifier l'attente de celui qui s'est occupé de leur gloire et de leur succès ! » Ainsi s'exprime la préface du catalogue du premier Salon de peinture, organisé dans la capitale actuelle en l'an XI, c'est-à-dire en 1803. Vingt-trois exposants avaient répondu par quarante-cinq œuvres, dont une dizaine de dessins au crayon noir, à l'appel des organisateurs.

En matière d'art, forcément comme en matière politique, le mot d'ordre venait de Paris. David régissait l'école belge avant même que les hasards de la politique l'eussent amené à faire de Bruxelles sa résidence. En prenant le chemin de l'exil, l'illustre proscrit avait pour compagnon de route un jeune Belge, F.-J. Navez, le plus

fervent, sinon le plus éminent, de ses disciples, à qui devait échoir un jour la direction de l'Académie de la capitale. Il avait dépassé la trentaine, lorsque, en 1817, sur le conseil de David, renonçant à une situation déjà faite, il résolut de faire en Italie un séjour de plusieurs années.

Au retour, plus imprégné encore des théories du maître, il n'allait point tarder à devenir lui même un chef d'école. La correspondance avec d'anciens camarades de Paris le montre, autant que sa peinture, absolument en guerre avec les partisans de la tradition nationale Loin de partager l'enthousiasme de ses compatriotes à la vue des chefs-d'œuvre rentrés au pays après la Restauration, Rubens et Van Dyck, les maîtres néerlandais en général, lui inspirent une véritable répulsion. « J'en ai plein le... dos, écrit-il au statuaire Roman, le 28 juillet 1822. Une tête gravée d'après Raphaël me ferait plus de plaisir que tout cela. » D'autres pensaient sans doute de même, mais on s'explique assez qu'à l'École de Bruxelles, dirigée d'après ces principes, et dont Navez fut directeur jusqu'en 1859, il ne s'agissait pas de tempérer, si peu que ce fût, la rigueur des préceptes de David, élevés à la hauteur d'un dogme.

A côté de l'Académie, Navez eut un atelier extraordinairement suivi, et où se formèrent des élèves appelés à figurer un jour au premier rang de l'école belge. Mais l'exposition organisée par l'Académie à l'occasion de l'événement qu'il s'agissait de commémorer, n'a sûrement donné le change à personne : ont seuls franchi les bornes d'une honnête médiocrité ceux qui, à l'exemple de Ch. de Graux, d'Alfred Stevens et de quelques autres, ont entrepris de chercher le succès dans des voies personnelles.

Au point de vue rétrospectif, l'exposition de l'Académie accusait ainsi des courants fort divers et, en fait, très inégalement académiques. Est-ce à dire qu'un large éclectisme présidât à l'enseignement? On ne peut guère le

croire. Jusqu'en 1849, l'atelier de Navez avait tenu lieu d'école de peinture. A cette période de rigoureuse discipline succéda, toujours sous la direction du maître, déjà sexagénaire, une classe officielle de peinture, où fréquentèrent de nombreux jeunes gens déjà gagnés, en grande partie, aux doctrines nouvelles et dont les plus avancés même résolurent un jour de se constituer en atelier libre. Les choses marchèrent ainsi jusqu'en 1859. La direction échut alors au statuaire E. Simonis, auquel fut adjoint, pour les cours de peinture, un ancien élève de l'atelier de Navez, M. J. Portaels, dont l'enseignement fut le point de départ d'une véritable rénovation de l'école. Bien que fort attaché à son maître, dont il avait épousé la fille, Portaels s'était formé en grande partie sous Paul Delaroche, et lauréat du grand concours de peinture; il avait, à l'expiration de son séjour en Italie, visité l'Orient, pour y trouver le sujet de créations accueillies avec une légitime faveur. Nullement réfractaire aux tendances novatrices, très soucieux de diriger ses élèves dans la voie normale de leur tempérament, Portaels, plus vraiment chef d'école que Navez, eut la satisfaction de voir le succès récompenser ses efforts d'initiateur. Plus d'un de ses anciens disciples a contribué au renom de l'école belge, à commencer par M. E. Wauters, et l'étranger même rendit hommage à l'excellence de son enseignement. M. Cormon, par exemple, passa par l'atelier de Portaels. Sous sa direction, l'Académie prit un remarquable essor, et c'est un de ses élèves, M. Van der Stappen, qui la dirige actuellement, depuis la retraite de M. Stallaert, ancien condisciple de Portaels à l'atelier de Navez.

Telle est, en résumé, l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles au cours du XIX[e] siècle. Les aspirants artistes ne forment pas à eux seuls sa population. Elle se recrute aussi parmi les ouvriers, ceux du bâtiment comme ceux des arts usuels, à qui sont accessibles des cours nom-

breux : cours d'architecture élémentaire, de dessin et de modelage d'ornement, etc. Bien installée depuis 1877, l'école a pu trouver dans ses propres locaux l'emplacement d'une exposition de près de sept cents œuvres, dont les arts picturaux forment le plus fort contingent, le reste se répartissant par moitié entre les sculpteurs et les architectes.

Inégales par leur importance, les différentes époques de l'histoire de l'Académie étaient difficiles à évoquer. Il aurait fallu faire revivre des œuvres oubliées et des artistes à peine mieux connus que de nom. Bon nombre manquaient à l'appel, les organisateurs n'ayant pu se procurer de leurs travaux. En revanche, on a vu avec intérêt les productions d'Éleuthère De Potter, fils d'un homme politique belge considérable, mort à Pise, à peine âgé de 24 ans en 1854. Des portraits d'un grand style et quelques médaillons de bronze le représentaient à l'exposition.

Auteur d'une série de compositions dans le goût de Flaxman, le jeune De Potter, dont la mort fut vivement déplorée, avait un goût délicat; ses œuvres, toutefois, ne révèlent pas un tempérament de peintre. Intéressante également, à divers titres, la personnalité de P.-J. François. Premier professeur à l'Académie, tout au début du siècle, il eut pour élève Navez, originaire de Charleroi, où lui-même avait passé sa jeunesse, et Madou, qu'il vit l'un et l'autre à l'apogée de leur réputation, car il mourut nonagénaire en 1851. On a pu constater, à l'exposition, l'influence de son enseignement, particulièrement sur Navez, dont les portaits voisinaient avec ceux de son initiateur.

Mieux que par ses pages historiques et religieuses, Navez a, par ses portraits, résisté à l'épreuve du temps. La consciencieuse observation de la nature, jointe à une remarquable simplicité de moyens, à une interprétation distinguée du modèle, révèlent en lui, comme en Ingres,

avec une moindre élévation de style, l'élève de David. Comme, d'autre part, le temps a eu raison des crudités natives de sa palette, on a largement épilogué sur l'injuste méconnaissance de la valeur du maître par ses contemporains.

Parmi les portraits exposés, il y en avait sûrement de fort remarquables, notamment celui de Schnetz, le grand ami de Navez; le sien propre, celui de sa sœur, d'autres encore. Ils datent de 1816 ou 1817, époque où le peintre ne faisait que préluder à sa réputation.

De ce même temps date la Famille de Hemptinne, le chef-d'œuvre de son auteur, au Musée de Bruxelles. Fervent de la nature à ce moment, c'est à elle seule que Navez demande ses inspirations, et il trouve, pour la traduire, une sincérité d'accent qu'il n'a rencontrée que rarement dans la suite de sa longue carrière.

En sens inverse, Charles De Groux (1825-1870) acquit la maîtrise en mettant sa technique au service des choses vues et des sentiments éprouvés, autant adversaire du pédantisme que de la banalité. S'il y parvint, ce fut de haute lutte, et beaucoup de nous se souviennent de l'impression produite par les premières scènes de ce transfuge du grand art, sorti à peine de la veille de l'école idéaliste de Düsseldorf.

Comme son ami, quelque peu aussi son élève, Constantin Meunier, transformant les données les plus humbles, il sut les élever à une hauteur jusqu'alors insoupçonnée. Dédaigneux des subtilités et des roueries où se complaisaient les peintres de ce genre d'alors, il sut, de ses sujets inspirés de la vie populaire et rustique, faire jaillir l'émotion vraie, et l'on a pu voir, par la centennale bruxelloise, que les trente années écoulées depuis sa mort n'ont en rien affaibli la pénétrante expression de ses œuvres. A bien des peintres entrés plus récemment dans la carrière et peu familiarisés avec cette conception élevée des scènes contemporaines,

des pages comme l'*Essai de réconciliation* ont pu donner un salutaire avertissement.

La centennale française a trop prouvé le puissant intérêt qui s'attache à cette évocation d'hommes disparus pour qu'à cette place il en faille marquer l'importance. Il est bon, il est utile d'en pouvoir appeler de temps à autre à ceux de la veille, en présence de la désinvolture que mettent à les ignorer les triomphateurs du jour. Dans une page signée d'un nom à peine retenu, Charles Goethals (1853-1885), *La procession qui passe,* on a retrouvé en germe les tendances actuellement admises à faire école.

L'exposition a aussi donné un renouveau aux portraits d'Alexandre Robert (1827-1890), d'exécution tout ensemble facile et distinguée. Plusieurs années durant, Robert fut le portraitiste en vogue et ses succès, à Paris même, lui valurent un jour d'être appelé à retracer les traits du duc de Morny. Élève particulier de Navez, Robert fut premier professeur sous Portaels. Les œuvres de ce dernier étaient loin de donner une idée de son talent ; le portrait de M. Paul Deroulède, représenté en uniforme d'officier de chasseur, est une page surtout intéressante. Elle est datée de 1877.

Camille Van Camp (1834-1891) fut-il élève à l'Académie de Bruxelles? Je ne me hasarderais pas à l'affirmer. On le connut disciple d'Huart, peintre et dessinateur élégant, mort à Londres, où il travaillait pour les journaux illustrés. Van Camp eut sûrement de lui la finesse du goût et l'agrément de la mise en scène, joints à une exécution pétillante, qui range ses œuvres, en quelque sorte, à part dans l'école belge. On a revu avec plaisir, à l'exposition, ses têtes de fantaisie, ses esquisses et ses portraits, de facture également distinguée.

Hippolyte Boulenger, qui, bien plus à l'amitié et aux conseils de Van Camp qu'à de passagères études de figures à l'Académie, fut redevable de ses succès ultérieurs de

paysagiste, brillait à l'exposition par un ensemble d'œuvres sûrement faites pour rehausser encore la réputation du jeune maître défunt.

L'éducation, en grande partie française, de Boulenger, sa connaissance précoce des Daubigny, des Corot, des Troyons, des Rousseau, ne fut pas sans influer sur la marche de son talent, le jour où, au contact de la nature, il sentit s'éveiller en lui l'instinct mystérieux qui décida de sa vocation. Volontiers il se proclamait de l'école de Tervueren; c'est à la campagne qu'il avait planté son chevalet de paysagiste, et, vraiment, il eût été en droit de dire avec un peintre ancien : *Natura sola magistra.* La nature ne fut pas seulement son guide, elle fut son éducatrice; il lui fut redevable de ce qu'il sut et traduisit en nature.

Un des anciens de l'Académie, et bien exclusivement formé par elle, si je ne me trompe, M. Amédée Bourson, a fait revivre le souvenir déjà lointain de la présence à Bruxelles de Proudhon, par un portrait remarquable et consciencieux du philosophe.

L'artiste, dans cette œuvre traitée d'un pinceau délicat, n'a en rien voulu idéaliser le modèle, et la page d'histoire que constitue ce morceau d'étude fouillée est rendue plus impressionnante par l'entière absence de la recherche de l'à côté.

Des sept peintures de M. Alfred Stevens rassemblées par les organisateurs de l'exposition, c'est à la *Femme à la fenêtre*, un des succès de l'École des Beaux-Arts en février 1900, que sont allés les suffrages des connaisseurs. Les souvenirs que garde le maître de son passage dans l'atelier de Navez sont assez connus. On lui a su gré, dans sa patrie, de rappeler en ces quelques pages de son prestigieux pinceau, l'aurore d'une carrière si brillamment parcourue, en rehaussant le prestige de l'école dont il se réclame, et qui se fait honneur de le compter parmi les siens.

On en peut autant de Constantin Meunier, à l'origine statuaire, transitoirement peintre, à qui pourtant la sculpture réservait des triomphes dont l'honneur a rejailli sur l'école belge. Représenté à l'exposition dans les deux genres, c'est moins par les œuvres de son passé que par celles du présent, qu'il a tenu à y prendre part. Même comme peintre, il voit en statuaire.

Un excellent portrait de M. J. Verheyden le représentait le pinceau à la main, devant le chevalet, tandis que, dans un fusain de M. Broerman, grandement conçu, nous l'apercevions dans son atelier de sculpteur.

L'Académie de Bruxelles peut revendiquer une bonne part du progrès décisif de la statuaire belge au cours des dernières années. Avec son directeur, M. Van der Stappen, dont le contingent comprenait un buste magistral de Portaels, MM. J. Dillens, Vinçotte, Lambeaux, Desenfants, Charlier, et bien d'autres connus à Paris, concouraient à l'éclat de sa représentation.

M. Vinçotte y fit, notamment, figurer un buste de Léopold II, traité en manière d'esquisse, dont le caractère et la large conception ont vivement frappé les visiteurs.

Le groupe des graveurs — tous anciens élèves de Calamatta : J.-B. Meunier, aujourd'hui défunt, maître de grand style, MM. Gustave Biot, Desvachez, Demarnez, Danse — n'était pas sans contribuer, pour sa part, à l'excellente tenue de l'exposition intéressante, non seulement au point de vue du passé, mais aussi du présent de l'art belge.

Chez plus d'un, elle a fait naître l'espérance de voir l'école belge entière représentée en un ensemble d'œuvres choisies qui fit connaître sa marche au cours du XIX[e] siècle. Que ce fut ou non une glorification, ce serait un enseignement.

II.

Un mouvement très actif se produit en ce moment à Tournai en faveur du dégagement de la cathédrale, qui fait l'orgueil de l'antique cité nervienne. On n'ignore point que l'immense et superbe édifice, dont le faisceau de cinq tours forme un si saisissant coup d'œil, dont la nef et les transepts sont romans et l'abside constitue un magnifique échantillon d'architecture gothique primaire, est en grande partie soustrait à la vue, non par des constructions appliquées à ses flancs, mais par des rues qui se sont, au cours des siècles, formées à son pourtour.

Contourner la cathédrale de Tournai équivaut ainsi à parcourir les rues qui se sont comme moulées sur elle, au point que l'ensemble de ses cloches ne peut s'apercevoir que d'une partie de la Grand'Place, le vaisseau restant caché par les maisons.

Le côté nord, que ne masquent point les bâtisses, où se trouve située la fameuse porte Mantille, fut gravement exposé à être lui-même offusqué par l'érection d'un Hôtel des Postes, projeté sur les terrains avoisinant l'église.

Ce fut l'origine d'une pétition en vue du dégagement de la basilique, sinon intégral, au moins partiel et permettant de voir l'abside par une percée à établir dans la rue qui la contourne. Mais le projet, heureux en soi, aura pour conséquence, s'il se réalise, comme c'est probable, d'entraîner la mutilation d'une rue de physionomie fort pittoresque, dans une ville dont le caractère a été gravement altéré, au cours du dernier siècle, par des régularisations à outrance et ce lamentable désir de « faire grand », qui a exercé de si terribles ravages en des milieux anciens. Le mal a surtout sévi dans les cités où l'affection des habitants se concentre sur un édifice d'importance exceptionnelle, dont la mise en relief imposait le silence aux critiques.

Un ouvrage de grande envergure sur Rubens est à la veille de voir le jour. Dû à M. Max Rooses, il résumera l'ensemble des longues études et des érudites recherches de l'auteur sur la vie de l'œuvre de l'illustre Anversois. Le livre sera publié en flamand, mais il aura — je crois pouvoir l'affirmer — une traduction en langue française, pour l'usage des lecteurs qui ignorent la langue flamande. M. Rooses manie d'ailleurs la langue française avec une véritable élégance, comme le prouvent les deux intéressantes communications, relatives à son maître préféré, qu'il fit précédemment à l'Académie.

La première concerne l'*Homme en costume oriental*, le beau portrait en pied du Musée de Cassel, ce portrait qui, chose bizarre, fut gravé par Longhi comme un Rembrandt! Le costume, comme l'observe M. Rooses, est un pur déguisement. Il s'agit, de toute évidence, d'un Occidental qui s'est affublé de vêtements exotiques rapportés des pays lointains où il a séjourné. J'avais, pour ma part, cru un temps à sir Robert Shirley, ambassadeur de Perse auprès des rois d'Espagne et d'Angleterre, au cours du XVII[e] siècle. Une heureuse trouvaille, faite dans les archives d'un village, aux environs d'Anvers, a procuré à M. Rooses, les éléments d'une détermination finale.

En 1647, un Nicolas de Respani ou de Respeigne, négociant anversois, lègue à sa femme son portrait « en Turc », peint par Rubens. Chevalier du Saint-Sépulcre, le personnage léguait aussi la chaîne de cet ordre et ses costumes levantins à son fils. Il avait séjourné à Venise, trafiqué avec l'Orient et, sans doute, visité les Lieux saints, où il aura reçu l'investiture de l'ordre du Saint-Sépulcre. De là sa fantaisie de se faire représenter avec un caftan de soie et des bottes rouges. Les armoiries, jusqu'alors indéchiffrables, peintes sur le portrait, se sont trouvées concorder parfaitement avec la détermination du personnage, le sieur de Respaigne, d'Anvers.

La seconde communication de M. Rooses concerne le splendide portrait d'homme de la Pinacothèque de Munich, *Un Savant dans son cabinet de travail,* catalogué sous le n° 799. On peut dire, sans crainte de se tromper, que c'est une des plus admirables créations de Rubens; à ses remarquables qualités d'exécution, elle joint un charme particulier résultant de la physionomie loyale et intelligente du personnage représenté. Ce personnage est indiqué comme âgé de 75 ans en 1635. En revoyant la dernière fois le portrait, M. Rooses eut un de ces traits de lumière qui, dans les choses d'art, ont été fréquemment le point de départ d'intéressantes découvertes. Familiarisé comme il l'est avec les types de l'iconographie « rubénienne », il constata, par certains traits de famille, qu'il avait devant lui le père d'Isabelle Brandt, la première femme de Rubens! Vérification faite, l'hypothèse se trouve convertie en certitude, à la fois par la concordance des dates inscrites sur la peinture et par les titres des livres dont s'environne le savant, ses auteurs favoris : César et Cicéron!

Par suite de cette heureuse trouvaille, nous savons donc que le portrait de Munich représente Jean Brandt, homme de loi, successivement secrétaire et échevin d'Anvers, le même dont M. Edmond Bannaffe découvrit naguère le testament, qu'il publia dans la *Gazette.*

Le Musée de Bruxelles, déjà si bien pourvu d'œuvres de Jordaens, est entré récemment en possession d'un nouveau et très remarquable spécimen du puissant coloriste anversois. Il s'agit d'une de ses scènes favorites, d'une réunion de famille connue sous le nom du *Roi boit,* c'est-à-dire un épisode des festoiements par lesquels se célèbre en Flandre la fête de l'Épiphanie. La toile, réunissant douze personnages de grandeur naturelle et à mi-corps, provient d'une collection anglaise. Elle est supérieurement conservée et bien connue par une estampe de J.-F. Polet-

nich, gravée en 1769. Le tableau appartenait, à cette époque, à l'abbé « Reynoird », lisez Renouard.

Il ne semble pas, toutefois, qu'il parut à la vente de la collection de cet amateur en 1780. Et, ici, une question se pose. En comparant au tableau nouvellement entré au Musée de Bruxelles, l'estampe de Poletnich, j'y constate certains désaccords qui tendraient à faire croire à l'existence d'un autre exemplaire. Il y a d'abord les nudités de l'enfant, couché sur les genoux de sa mère, qui paraissaient avoir été couvertes.

Alors que la gravure compte seize personnages, le tableau n'en réunit que douze ; à signaler, en outre, l'omission de certains détails, notamment d'un hibou perché sur le dossier d'une chaise, d'une grande aiguière de métal ciselé à l'avant-plan de droite, à gauche dans l'estampe. Celle-ci porte, en outre, l'indication que le tableau fut peint en 1639, ce qui tend à faire croire à la présence de cette date sur le tableau même.

En somme, bien que de superbe facture, le tableau de Bruxelles semble ne pas devoir être unique. Il m'est peut-être permis d'ajouter que j'avais vainement cherché, jusqu'à ce jour, à identifier l'estampe de Poletnich, dédiée en 1769 au prince Galitzin avec quelque peinture d'une galerie publique ou privée. La nouvelle acquisition du Musée royal de Bruxelles m'autorise-t-elle à considérer le problème comme résolu? Je n'ai point, à cet égard, une certitude entière. Peut-être quelqu'un de ceux qui me feront l'honneur de me lire nous renseignera-t-il à ce sujet.

Vente des tapisseries de Léon Somzée.
Musée des Arts décoratifs. — Les antiquités préhistoriques.
Le tombeau d'Hubert Van Eyck.
La Halle aux Draps à Gand. — Les premiers remparts de Bruxelles. — Le monument du Travail par Constantin Meunier (1)

L'attention des amateurs et du public s'est nécessairement, au cours des dernières semaines, fixée sur la vente des céramiques grecques, des faïences italiennes et, tout spécialement, sur celle des tapisseries de haute lice formant un groupe considérable des collections de M. Léon Somzée (2).

Rarement, peut-être jamais, on ne vit à Bruxelles semblable affluence de collectionneurs et de marchands venus de l'étranger, ce qui d'ailleurs s'explique par la réputation acquise de longue date à l'ensemble des splendeurs qu'à pu réunir dans son hôtel de la rue des Palais l'éclectique amateur. Peu de particuliers ont rassemblé une suite de tentures comparable à celle qui vient d'être livrée aux enchères.

La Belgique regrette sans doute la perte de ce grandiose ensemble. Outre que nul ne faisait avec plus d'obligeance profiter de ses collections les hommes d'étude, le possesseur de ces richesses mettait le plus aimable empressement à prêter ses tapisseries pour l'ornementation des locaux de fête ou de cérémonie. Il avait ainsi, à lui seul, élevant sa libéralité à la hauteur des circonstances, orné le pavillon de la Belgique, de la rue des Nations, en 1900, et fait

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1901, vol 26, p. 166.

(2) Voir dans la *Chronique des Arts* du 13 juillet 1901, p. 206, les prix atteints à cette vente.

revivre, dans ce pittoresque et éphémère décor, l'illusion de la suprématie des Flandres dans l'art de la tapisserie de haute lice, dont précisément Audenarde fut un des centres importants de production.

On se fera une idée de ce que représentait, numériquement, l'ensemble de la collection des tapisseries de M. de Somzée, si l'on songe que, tout autre local s'étant trouvé insuffisant, il fallut recourir, pour son exhibition, à l'immense salle des fêtes du Parc du Cinquantenaire, garnie non seulement sur toutes ses parois, mais encore sur des cloisons dressées pour la circonstance et qui doublaient en étendue les surfaces.

Il restera, comme souvenir, le somptueux catalogue publié par M. Fiévez, le directeur de la vente, et où sont reproduites les pièces principales de la collection. Le texte est l'œuvre de M. Destrée, conservateur des antiquités du Musée des Arts décoratifs. C'est un travail d'intérêt durable.

A de très rares exceptions près, les tapisseries étaient dépourvues de marques, et s'il a été possible à l'auteur du catalogue d'en rattacher plusieurs à des séries connues, il n'a pu avec une certitude entière en préciser ni le lieu de fabrication ni de provenance. M de Somzée, au cours de ses voyages, acquit diverses d'entre elles, mais on ne peut dire qu'aucune eût un passé historique. Un instant rentrées dans leur pays d'origine, les voici, une fois encore, au hasard des enchères, dispersées de par le monde.

L'État belge, heureusement, s'est montré généreux; quelques-unes des plus belles pièces de la vente figureront désormais dans ses collections, tant parmi les vases grecs et les faïences italiennes, que parmi les tapisseries.

D'une manière générale, la céramique n'a pas atteint des prix très élevés. En fait, le nombre des amateurs de cette espèce d'objets est restreint, surtout comparé à celui des amateurs soucieux de posséder des morceaux

d'un caractère décoratif en vue de décorer leur demeure.

Le Louvre n'a acquis qu'une seule pièce grecque, charmante œnochoé dorée, une des pièces capitales de la collection. Elle a, je crois, été payée 1,600 francs.

Pour les faïences italiennes, les meilleurs morceaux n'ont pas atteint la limite des prix ordinaires réalisés aux ventes parisiennes ou anglaises. Un marchand de Cologne a, toutefois, payé 10,000 francs deux plats exceptionnels de Castel-Durante, décorés, l'un d'un profil de femme sur fond bleu, avec l'inscription : MARFISAB., l'autre d'un profil d'homme : ASOLFO Ces remarquables spécimens avaient fait partie de la collection Paul, vendue précisément à Cologne, en 1882. Un splendide plat de Gubbio, signé de maestro Giorgio, a été adjugé au prix de 7,200 francs (M. Feuardent), et le Musée de Bruxelles est devenu possesseur d'une belle *tazza* de même provenance, au prix de 7,800 francs. A ce dernier également, a été adjugé un pavement de quatre cent vingt pièces, aussi de Gubbio, enlevé de la chapelle seigneuriale de Castracani. Quelques plats exceptionnels se sont payés 5,000 francs; les majoliques ont relativement fait peu de chose.

La grande bataille ne s'est engagée que sur les tapisseries. Plusieurs étaient de très haute valeur, au point de vue de l'art et de l'histoire.

La pièce capitale est restée au Musée de l'État belge, au prix de 70,000 francs. Longue de 9 mètres et haute de $4^{m}20$, elle représente la *Passion*. Au centre, le Christ entre les deux larrons expire sur la croix; latéralement, c'est le *Portement de Croix* et la *Résurrection*. Le nombre de personnages qui concourent à l'action de ces trois scènes est considérable. C'est ici un morceau de premier ordre, rachetant par le caractère son manque de charme.

La date se détermine assez précisément par le costume

à la mode, vers 1440, à la Cour de Bourgogne. La forme des armes, des armures, et le dessin des tissus la confirment. L'effet d'ensemble est puissant, le coloris remarquable, l'expression tragique. Cet immense morceau fut, dit-on, trouvé en Espagne ; c'est presque dire qu'il est de fabrication flamande. Il se rattache par le style aux tentures du Musée de Berne. Il faut féliciter le Musée de cette acquisition, qui enrichit incontestablement sa collection de tapisseries, point nombreuse, mais fort belle. Le Musée s'est fait adjuger un autre morceau, d'époque sans doute assez rapprochée du précédent, et probablement de fabrication tournaisienne ou brugeoise : *La Mort de Roland*, laquelle nous fait assister à une formidable mêlée d'hommes et de chevaux bardés de fer. On y voit sourdre, par les plattes des armures, le sang des guerriers, et quand, enfin, accablé sous le nombre, le paladin s'affaisse mourant au pied d'un arbre. Baudouin, son frère, emporte les armes et le cor du héros légendaire.

Bien que longue de 6 mètres environ, cette tapisserie n'est encore qu'un fragment. Elle est dépourvue de bordures ; tel quel, le morceau est d'intérêt capital, particulièrement pour une collection publique. Il fait songer aux tapisseries de Reims et, remarque M. Claude Philipps, à une tenture du *Siège de Troie*, au Musée de South-Kensington.

De fabrication française était le n° 524. L'*Enfance d'Hercule*, dont les épisodes se déroulent, à ce qu'il semble, à la Cour de Charles VII. Française aussi la *Renommée*, n° 539, où, sur un char traîné par des éléphants blancs, et embouchant sa trompette à quatre pavillons, s'élève la déesse. A ses côtés s'avancent les poètes de l'antiquité, tous désignés par leur nom, et le char, dans sa marche, triomphe du Temps et de la Mort. Ce très important morceau figure au nombre des acquisitions du Musée de Bruxelles.

A l'école française, encore, pouvait être assignée la très

ancienne « Verdure », où, sur un fond semé de fleurs, apparaissent un léopard et des faucons de style archaïque.

Une des tentures remarquables de la vente, l'*Histoire de Judith* (n° 526), attribuée aux artistes tournaisiens, dont effectivement elle porte les caractères, figure parmi les pièces adjugées à l'État. D'une puissance de coloris rare et d'une grande richesse de composition, elle nous fait assister au festin d'Holopherne. Tout y est d'une précision remarquable : mobilier, costumes, accessoires; c'est un document des plus précieux pour l'histoire somptuaire de l'époque. Le pavement historié est curieux; chaque carreau porte une lettre, mais la disposition semble arbitraire. Très belle bordure. Quelques traces de restaurations. M. Destrée rattache l'œuvre à la tapisserie de *Suzanne* appartenant à M. Marmottan, que M. Guiffrey donne à l'école tournaisienne.

La *Glorification de Jésus-Christ*, la dernière des acquisitions de l'État, est, sous le rapport de l'art, la principale. Bien que du XVIIe siècle, on y constate des réminiscences de Van Eyck, notamment les figures d'Adam et Ève, aperçues dans le fond. Le style général de l'œuvre évoque cependant le souvenir de Mabuse. L'ordonnance est remarquable, et la richesse ornementale fait de cette tapisserie une œuvre de tout premier ordre.

Le sujet n'est pas très facile à déchiffrer. Plusieurs des personnages pourraient être des princes de la Maison d'Autriche et de Castille. Le prix de 28,000 francs est modéré, vu la grande valeur du morceau.

Fort belle aussi, mais de moindre mérite au point de vue du style, était la *Glorification de la Vierge*, adjugée au prix de 27,000 francs à M. Fiévez.

L'*Histoire de Bethsabée*, la plus belle et la plus vaste des pièces du XVIe siècle, poussée à 70,000 francs par le Musée de Berlin, a été adjugée à 75,000 francs à M. Fiévez. Le style, le type et la composition accusent la main de Bernard Van Orley, visible aussi dans le *Sacrilège d'Eré-*

sichton et le *Mariage de Mestra*, son pendant, morceaux splendides, retenus à 40,000 et à 38,000 francs.

Une petite tapisserie, cataloguée sous le n° 534, provenant de la collection Lafoulotte, a dû avoir pour point de départ un carton de Quinten Massys. Elle a trouvé acquéreur à 32,000 francs.

L'*Adoration des mages*, n° 533, morceau délicat, inspiré de quelque peinture du XVI[e] siècle, bien que malheureusement altérée par des restaurations, a été poussée à 28,000 francs.

Parmi les pièces moins anciennes, figurait une remarquable tapisserie des manufactures de Delft, dirigées par K. Van Mander le fils et par Spirinckx. La scène figurée était l'*Incendie de Persépolis*. Au bas, la signature de Van Mander et la date de 1619. Ce très bel échantillon a été adjugé au prix minimum de 4,300 francs.

Dans l'école italienne figuraient trois vastes pièces de l'histoire d'Urbain VIII, d'après des cartons de Ramanelli, remarquables au point de vue décoratif, mais difficiles à placer ailleurs que dans un palais romain. Elles ont été peu recherchées.

Deux figures de *Saint Pierre* et de *Saint Paul*, de fabrication italienne, portaient la signature Gio Simonet da Parigi, 1711. Une suite de cinq « Ténières », vraiment remarquables et dans un parfait état de conservation, a été adjugée au duc d'Arenberg au prix de 33,000 francs.

L'ensemble de la vente a produit 945,216 francs, dont 771,810 francs pour les tapisseries.

* * *

Le Musée des Arts décoratifs a inauguré, au cours des dernières semaines, une série de nouvelles salles, consacrées, les unes aux antiquités préhistoriques, franques, gallo-germaines et belgo-romaines recueillies dans nos

provinces, les autres au produit de fouilles opérées dans le sud-est de l'Espagne par MM. L. et H. Siret. L'ensemble, de surprenante richesse et de puissant intérêt, forme, en quelque sorte, la préface du Musée où, jusqu'à ce jour, les périodes dont il s'agit étaient à la fois mal représentées et mal logées. Bien que très remarquables au point de vue ethnographique, l'exhibition ne l'est guère moins sous le rapport de l'art proprement dit. Il y a là, notamment, des objets de parure, des armes, des vases, des verreries surtout, d'une rare élégance de forme et d'un décor de très grande délicatesse. Le tout est classé dans un ordre parfait par le baron de Loë, conservateur de la section.

Une salle nouvelle a été affectée en même temps aux antiquités grecques et romaines acquises depuis un an. Ici se trouvent deux bustes et un torse de marbre, découverts à Smyrne par M. de le Court-Wincqz, têtes barbues, datant du IIe siècle avant notre ère, une série de dons divers et un ensemble très curieux de l'Asie Mineure, ayant formé la collection Mistho, acquise par l'État. Au total, 126 numéros, mis en ordre et catalogués par M. Franz Cumont, le savant conservateur des antiquités helléniques et romaines.

Particulièrement précieux sont les sarcophages en plomb provenant de Saïda, l'ancienne Sidon. D'une décoration très élégante, ces spécimens n'existent que dans un petit nombre de collections. Des types analogues et de même origine se trouvent au Musée de Constantinople.

Dans la même salle se trouve réunie une très intéressante collection d'aquarelles, de vases grecs et de terres cuites, d'après les originaux ayant formé, en majeure partie, la collection Van Branteghem. Ces dessins ont été offerts au Musée par ce distingué connaisseur.

A mentionner enfin les moulages de trois figures, tirées de l'ensemble si intéressant de la *Nouvelle Jérusalem*, de Varallo, tableaux en sculpture des épisodes de la vie et de

la passion du Christ. Ces remarquables créations sont dues à la collaboration de Gaudenzio Ferrari et d'un moine du nom de *Tabachetti,* qu'on suppose avoir été originaire de Dinant et s'être appelé de son vrai nom *Jean de Wespin.*

Même dépouillées de leur polychromie et des chevelures postiches qui contribuent si puissamment à leur expression, ces figures conservent un grand caractère. Le Musée les doit à l'initiative et à la générosité du sénateur belge Montefiore.

* * *

L'étude de M. Weale sur *Hubert Van Eyck,* publiée par la *Gazette* dans son numéro du 1er juin, donne quelque actualité au mouvement dont se sont faits, en ces derniers temps, les promoteurs, quelques archéologues gantois. Il s'agit du placement, dans la chapelle même où est exposée l'*Adoration de l'Agneau,* d'un cénotaphe à la mémoire des immortels créateurs du chef-d'œuvre, que M. Weale assigne à l'aîné des frères seul.

Pour le cénotaphe serait utilisé un corps d'architecture, sorte de portique de marbre noir existant dans la chapelle. On y adapterait un médaillon des frères Van Eyck et deux figures allégoriques de marbre blanc, du ciseau de l'excellent statuaire *Julien Dillens,* serviraient de supports.

L'idée, sans doute, est louable, encore que cette manière d'arrangement se puisse discuter au point de vue du goût. Elle me paraît franchement critiquable en ceci : que les promoteurs du mouvement songent, dans ce corps d'architecture du XVIIIe siècle, complété par des figures du XXe siècle, à encastrer la pierre tombale d'Hubert Van Eyck, mort en 1426.

J'ai raconté naguère aux lecteurs de la *Gazette* la découverte, dans un amas de décombres, de cette précieuse dalle funéraire. On savait, par la description qu'en donne

Van Mander, que ladite pierre tumulaire, scellée au mur de l'église Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, portait une mort en pierre blanche, tenant une plaque de cuivre où était gravée une élégie flamande. L'épitaphe retrouvée répond assez précisément à cette description; elle est de petites dimensions et se trouve actuellement déposée parmi le riche ensemble des pierres tombales et autres sculptures formant le Musée lapidaire gantois, à l'ancienne abbaye de Saint-Bavon. On y distingue la silhouette, moitié en creux, moitié en relief, d'un cadavre décharné tenant, de chaque main, un phylactère. Des bords d'un rectangle ayant servi à l'insertion de la plaque de cuivre, rongée par le temps, et aujourd'hui disparue, émergent le haut du buste et les extrémités.

N'est-ce pas une réelle profanation de vouloir faire de cette relique le motif d'une décoration ultra-moderne? Il me paraît infiniment plus conforme à son esprit et au respect qui doit l'environner, qu'elle continue à faire partie de la nécropole de l'abbaye de Saint-Bavon. On n'encadre pas une épitaphe du XV[e] siècle d'un motif ornemental du XVIII[e], pour lui donner enfin un complément décoratif ultra-moderne. Et, comme il ne s'agit pas de faire une décoration néo-gothique, le mieux est encore de laisser les choses en l'état : au passé ce qui est dû au passé.

Pour attester le souvenir toujours vivace des peintres illustres dont il s'agit de perpétuer le souvenir, le langage contemporain sera plus éloquent qu'aucun autre.

*
* *

On est prompt en Belgique à ces adaptations du goût contemporain aux choses du passé, et les générations futures auront souvent terriblement de peine à retrouver, sous l'opération indiscrète des restaurateurs, l'œuvre des architectes d'antan.

Par malheur, si le « fléau des restaurations » — pour emprunter le mot d'un archéologue de marque — s'est fait cruellement sentir dans nos provinces, la fièvre des démolitions inconsidérées n'y a guère moins sévi. A Gand même, tout le centre est en voie de transformation et, d'ici peu, se trouvera totalement remanié.

Au cours des travaux, on a heureusement pu rendre à la lumière un édifice important, l'antique Halle aux Draps, la dernière en date des constructions similaires élevées dans le pays. Située au pied du beffroi, son étroite façade d'entrée était seule restée visible à front de rue.

La construction est des premières années du XVe siècle et, aujourd'hui dégagée, elle offre une façade latérale nullement dépourvue d'élégance. Actuellement, l'édifice comprend sept travées de fenêtres ogivales sur un soubassement d'autant d'ouvertures rectangulaires. Un deuxième étage en croisées, que surmonte une rampe aux élégants dessins; une haute toiture pourvue de lucarnes à frontons en gradins : tel est l'ensemble d'un édifice occupé, sans interruption, depuis trois siècles et demi par la Confrérie des escrimeurs de Saint-Michel.

On va mettre la main à la restauration du vénérable morceau d'architecture. De sept, le nombre des travées sera porté à onze, et sa profondeur actuelle, de 27 mètres, sera portée à 42.

On lui fera, en outre, une façade postérieure, si bien qu'une partie notable de l'édifice appartiendra à la restauration. J'ai sous les yeux le dessin de cette réfection, nullement dénuée d'agrément. Rapprochement bizarre : tandis que l'auteur des plans primitifs fut, au XVe siècle, *Simon Van Assche,* celui de la restauration projetée sera M. *Aug. Van Assche,* lequel, aidé de M. Van Rysselberghe, aura mis tout prochainement la main à l'œuvre. L'ancienne Halle des Drapiers deviendra par la suite le siège d'une partie des services municipaux et servira de local à la

Société d'Archéologie et, nécessairement, aux vénérables escrimeurs.

On poussera le respect jusqu'à conserver un édicule du XVIII[e] siècle, blotti dans l'angle du Beffroi et de la Halle.

*
* *

A Bruxelles, une tour de la première enceinte, actuellement à découvert au milieu d'un ensemble de constructions parasites, semble gravement menacée de destruction. Il s'agirait d'amener entre divers propriétaires une entente, permettant le dégagement complet de ce précieux reste du berceau de la cité. C'est un travail du XII[e] siècle et le major Combas, dans la notice qu'il lui consacre dans les *Annales de la Société d'Archéologie*, y signale des fenêtres en ogive qui seraient l'exemple le plus ancien de l'emploi de cette forme d'arc en Belgique.

La tour est en parfait état de conservation : elle n'est même pas isolée d'une partie de l'enceinte, dont on voit encore un mur de parapet. Si la Belgique possédait une loi, depuis longtemps sollicitée pour la conservation des monuments historiques, elle trouverait ici son application au premier chef.

*
* *

Au cours de la discussion du budget des Beaux-Arts, le Ministre compétent a fait entrevoir à M. *Constantin Meunier* la commande de la *Glorification du Travail*, le monument projeté par l'artiste depuis un grand nombre d'années, et destiné à être l'œuvre dominante de sa carrière.

L'Exposition des Primitifs à Bruges [1].

L'exposition où doivent être groupées, à Bruges, les œuvres de la primitive école flamande appartenant, en majeure partie, aux collections privées, ne se fera pas, comme on l'avait annoncé d'abord, dans les locaux de l'Académie de dessin et de peinture. C'est le palais du Gouvernement provincial qui sera mis à la disposition des organisateurs. Ce nouveau local l'emporte par son emplacement et son étendue ; la distribution des salles y est aussi meilleure.

La pauvreté de Bruges en matière de locaux pouvant servir à une exposition donne à l'initiative du Comité organisateur une portée considérable. Il est permis d'espérer que l'évidence du fait amènera l'antique cité flamande à se préoccuper de la construction d'un Musée où soient logés définitivement — et convenablement — les chefs-d'œuvre de nos maîtres.

L'Exposition de Bruges [2].

L'attention du monde des arts ne tardera pas à se porter vers Bruges où, dans les locaux du Palais provincial, édifice de construction récente, vont se trouver réunies, au nombre de trois cents environ, les productions picturales de la primitive école flamande. Déjà à Bruges même, en

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1902, p. 141.
(2) *Idem.* Paris, 1902, p. 172.

1867, puis à Londres, il y a dix ans, au « Burlington Fine Arts Club », plus récemment à la New Gallery, on avait pu réunir de très nombreux et très précieux spécimens de l'école néerlandaise, pour le plus grand profit des études. L'exposition de Bruges, bien que restreinte aux maîtres flamands, offrira l'intérêt de rassembler à la fois les œuvres des églises, des couvents et des galeries belges, et de largement mettre à contribution, aussi, les éléments des collections étrangères. Le libéral concours de riches amateurs, particulièrement de France, d'Angleterre et d'Allemagne (outre ceux que nous avons déjà dits, le duc de Devonshire a promis trois tableaux, le prince de Liechtenstein, une dizaine, le comte Doria, un Memling et deux ou trois autres œuvres), permettra de placer sous les yeux du public une somme de richesses certainement destinée à faire époque dans l'histoire de la curiosité et cela dans un cadre prestigieux. Grâce à de hautes interventions, le Conseil provincial a consenti à siéger à l'Hôtel de ville durant la session qui s'ouvrira en juillet, abandonnant ainsi l'ensemble de ses locaux aux organisateurs de l'exposition.

Van Eyck, Memling surtout,— dont une trentaine d'œuvres sont annoncées, y compris les grands panneaux du Musée d'Anvers, — *Gérard David* seront là représentés comme ils ne l'ont été jamais. Et si l'espoir, encore assez vague, de voir reconstituer, momentanément, le retable de l'*Adoration de l'Agneau* pouvait se réaliser, il y aurait de quoi émouvoir tout ce que l'univers compte d'amis des arts. Puis, autour des représentants de cette école dite « de Bruges » et dont, chose singulière, aucun n'est en réalité brugeois, viendront se grouper en nombre les fervents interprètes de la nature, qui, tour à tour, à Tournai, à Gand, à Bruxelles, à Louvain, à Anvers, à Ypres, se réclament, en apparence, des mêmes principes. C'est *Peter Cristus*, dont le *Saint Eloi*, de la Galerie Oppenheim, à Cologne, sera un des « clous » de l'exposition; c'est

Roger Van der Weyden, dont, sans doute, l'hôpital de Beaune ne prêtera pas le retable, mais dont lord Northbrook donnera une page importante ; c'est *Thierry Bouts,* c'est Simon Marmion, bref, les maîtres se rattachant par des liens si intéressants à l'école qui ne s'achève qu'au XVI[e] siècle avec *Bernard Van Orley,* avec *Lancelot Blondeel,* trop peu connu hors de Bruges et que suffirait à immortaliser la cheminée du Franc dont il fut le dessinateur, — la cathédrale de Tournai exposera son tableau de la *Vie de la Vierge*; — enfin avec *Quinten Massys* et *Pourbus* le vieux, que ses fils, eux-mêmes célèbres, n'ont pas relégué dans l'oubli.

Enfin, parmi les curiosités de l'exposition comptera le mystérieux retable de l'église Saint-Martin d'Ypres, obstinément dérobé aux regards des fidèles, et où les connaisseurs ne verront pas sans surprise une peinture du XVI[e] siècle, à la place d'un *Van Eyck* réputé. C'est une création d'ailleurs intéressante, où les figures d'Adam et d'Ève sont traitées avec un réel talent.

A côté de cet ensemble d'œuvres picturales de si pénétrante expression se trouvera dans les locaux de l'ancien hôtel des seigneurs de Bruges, admirablement reconstitué par M. de la Censerie, une abondance de sculptures, de médailles, d'orfèvreries, de bijoux, de dentelles, de meubles, tirés des collections privées et fort bien installées dans des salles et des galeries qui, elles-mêmes, sont des œuvres d'art.

Le mois d'août verra se réunir en un Congrès la Fédération des Sociétés archéologiques de la Belgique et des provinces limitrophes de France, de Hollande et d'Allemagne. La section d'art du Congrès amènera sans doute la rencontre de quelques-uns des hommes les mieux informés sur l'évolution de l'art néerlandais, d'autant que, élargissant le cadre de ses travaux, le Congrès compte faire un appel général aux historiens d'art, non seulement de la

Belgique et des pays contigus, mais de l'Europe entière. On obtiendra ainsi, sans nul doute, la solution de quelques problèmes intéressants que soulève l'étude de l'art du XV[e] siècle et, qui sait? des lumières nouvelles sur des origines, encore si confuses.

Chanoine=Monseigneur Dehaisnes ([1]).

Melchior Broederlam, avant de devenir le peintre en titre de Philippe le Hardi, commença ses services dans la maison du comte de Flandre, par des œuvres secondaires. Mais il ne semble avoir guère travaillé ailleurs qu'à Hesdin ou Ypres.

1381. — Lille. « A Melchior, le pointre Monseigneur pour les mêmes eceyeres pointre et estoffer de son métier ».

1382. — Lille. « Paiement de l'achat et de la façon de bannières et pennons ».

1384. — 1[er] mai (Hesdin). Nommé peintre en titre du duc de Bourgogne au salaire de deux cents francs l'an.

1385. — Reçu de seize francs d'or pour la façon de deux étendards pour le duc de Bourgogne. Le sceau du peintre en cire rouge est apposé sur le parchemin de l'acte. — Peint le char de la duchesse.

1386. — Peint III bannières et III pennons et la voile de la nef de Monseigneur ainsi que ses drapeaux : 3 pièces. — Paiement de sa pension. — Paiements divers. — Commandes des travaux à Hesdin.

([1]) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1887, p. 306.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] série, t. III. p. 125, et t V. p. 93. La *Gazette* s'est déjà occupée de « Jehan le Voleur, ouvrier en quarreaux pains et jolis » qu'il executa en 1391 à 1395 sur les modèles de Melchior Broederlam pour le château de Hesdin il est question de peinture sur terre émaillée.

1387. — (Hesdin). Assiste à la livraison de carreaux de terre du pavage que doit décorer un prêtre nommé Pierre Casier. Paiement d'ouvrages non désignés. — Concession de bois à brûler pour sa maison.

1388. — Ses gages.

1391. — Hesdin. Fait les *modèles des carreaux* que doit *peindre Jehan le Voleur*, qui s'est séparé de Jehan du Moustier qui devait sans doute fournir ces modèles et est chargé de recevoir ces carreaux après leur exécution.

1392. — Ypres. *Les carreaux peints par Jehan le Voleur,* sont reçus en son absence parce qu'il est allé habiter la ville d'Ypres.

1393. — Reçu 50 francs d'or pour un ouvrage non désigné, commandé en octobre 1389. — Son sceau. — Gratification de cent francs pour services passés, présents et futurs. — Hesdin. Restaure les peintures des galeries du château. — Ypres. A ses valets pour la table d'autel qu'il peint et qui sera portée aux Chartreux de Dijon.

L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges ([1]).

L'exposition ouverte cet été à Bruges fut une véritable évocation. Aux lieux mêmes où s'écoula leur existence d'imperturbable labeur, des maîtres, grands parmi les plus grands, dont la gloire illumina le moyen âge, semblaient renaître à la vie pour protester contre l'injuste méconnaissance de leurs droits à l'admiration de la postérité. Trop longtemps ils furent délaissés. Alors que, dès le XVe siècle, Cyriaque d'Ancône salue en *Van Eyck* « la gloire de la peinture » ; que Barthélemy Facio, mort en 1457, le dénomme « le prince des peintres de son siècle », titre dont put se glorifier Rubens ; que *Jean Santi,* le père de *Raphaël,* exalte Jan Van Eyck et Roger Van der Weyden, au point de dire, comme le devait faire plus tard, de son fils même, la célèbre épitaphe du Panthéon, que leur art le dispute en perfection à la nature elle-même :

Di colorire furno si excellenti
Che han superato spesse volte il vero,

des générations entières n'auront pour ces mêmes peintres ni souvenir ni respect. De quelques-uns des plus grands, le nom même se perdra, et des collectionneurs émérites dédaigneront de recueillir leurs œuvres ! La galerie Wallace, formée au prix de tant de louable persistance et de si prodigieux sacrifices d'argent par lord Hertford, ne comprend pas un seul spécimen de l'art des maîtres primitifs. Le passionné de peinture ancienne, le collectionneur le

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1902, vol. 28, pp. 89, 189 et 280.

plus éclairé des maîtres anciens que connut le XIX[e] siècle, — j'ai nommé Louis La Caze, — dans son enthousiasme pour les virtuoses du pinceau, Hollandais, Flamands, Espagnols, Français, Anglais, n'avait pas d'œil pour ceux que, naguère, nous appelions encore, avec dérision, les « gothiques » !

Ce temps, est-il passé? Espérons-le, sans oser l'affirmer. En art, la faveur des foules n'est guère moins versatile qu'en d'autres domaines; seule, la science évite ses caprices. La science, en vérité, n'est pas étrangère à la conception, à la réalisation du programme de cette fête de l'esprit et des yeux que constitue l'exposition. Grâce à elle, des horizons plus vastes s'ouvrent pour ceux que préoccupe le passé de l'art; elle leur permet de remonter à la source de la peinture contemporaine.

Le rapprochement en un même local, grandiose, mais de médiocre éclairage, d'authentiques travaux des Van Eyck, de Petrus Cristus, de Roger Van der Weyden, de Memling, de Hugo Van der Goes, de Thierry Bouts, de Gérard David, avec nombre d'autres restant à déterminer, devient, pour les artistes et les historiens, une exceptionnelle occasion, encore que, pour certains maîtres, leur étude ne puisse porter que sur des pages d'importance secondaire, comparées à celles que détiennent des galeries ou des églises, dont le Comité de l'exposition ne pouvait songer à obtenir le prêt. L'ensemble, pourtant, n'est pas disparate. Il est, au contraire, frappant par sa tenue; il emprunte un relief particulier aux pages nombreuses et de renommée universelle qui s'y trouvent. D'autre part, il comprend des créations de moindre envergure, mais non de moindre portée, appartenant à des galeries publiques, moins généralement visitées, ou à des collections particulières, dont quelques-unes princières : Anhalt, Doria, Hohenzollern, Radzivill, Liechtenstein.

Les connaisseurs sont dès longtemps familiarisés avec

les œuvres de la première catégorie. A elles ira, comme de juste, l'admiration, sinon la surprise de l'arrivant. Vers les secondes se portera, comme instinctivement, l'attention des hommes d'étude, des érudits, de ceux que préoccupe la solution des problèmes qu'elles posent, de ceux qui se sentiront la force d'en essayer la solution. Pour les mieux informés, ce sera plutôt un complément d'étude. Leur joie sera sans bornes de se trouver en mesure d'étudier côte à côte les œuvres d'un même pinceau, momentanément rassemblées sur les parois du Palais provincial.

Ici, c'est la *Cène* de *Thierry Bouts*, de l'église Saint-Pierre de Louvain, formant le centre d'un panneau où, d'une part, se rencontre le *Martyre de saint Érasme*, de Louvain encore; de l'autre, le *Martyre de saint Hippolyte*, de la cathédrale de Bruges. Plus loin, c'est l'admirable *Madone environnée de saintes*, chef-d'œuvre de *Gérard David*, appartenant au Musée de Rouen, servant de lien aux deux admirables panneaux du même peintre, appartenant à l'Académie de Bruges : la *Condamnation et le supplice de Sisammès*, et, en face, les magnifiques panneaux de M. M. de Somzée. Ailleurs, c'est la série exceptionnellement riche des créations de *Memling*, la *Châsse de sainte Ursule*, tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean et du Musée de Bruges, se groupant avec ceux des Musées d'Anvers et de Bruxelles. Tout autour, enfin, une incomparable série de portraits du maître, appartenant à M. Salting, de Londres, au Musée de La Haye, au baron Oppenheim, de Cologne, au duc d'Anhalt, à MM. Léopold Goldschmidt et N..., de Paris, et à quelques autres amateurs.

Van Eyck et *Van der Weyden*, moins abondamment représentés, le sont néanmoins par des chefs-d'œuvre, venus, pour le premier surtout, de Belgique : Musées de l'État belge, d'Anvers, de Bruges; pour le second, par des créations plus restreintes en nombre et en dimensions, mais de qualité rare, tels le *Portrait de Pierre Blade-*

lin, à M. R. von Kaufmann, de Berlin, la *Madone* de M. Mathys, de Bruxelles.

L'attention du visiteur se portait avec une curiosité particulière sur l'œuvre de certains maîtres encore indéterminés, bien que très typiques, parmi lesquels, en toute première ligne, figurait le maître énigmatique dit « de Flémalle », contemporain de Jan Van Eyck et presque son émule, dont l'identité, jusqu'à ce jour, se dérobe aux recherches d'investigateurs notables. N'arriveront toutefois au degré de pénétration voulu, pour avoir raison du secret dont s'environne encore le surprenant ouvrier, que ceux dont la mémoire a retenu la vision des pages antérieurement étudiées ailleurs : en Espagne, à Dijon, à Aix, à Saint-Pétersbourg, comme il faut aller à Dijon, encore, pour apprendre à juger *Melchior Broederlam;* à Florence, *Van der Goes;* à Douai, *Jean Bellegambe.*

L'étude des Primitifs d'origine néerlandaise est, pour ce moment encore, des moins aisées. La dispersion de leurs œuvres y contribue pour une bonne part. Depuis le temps où l'auteur de ces lignes faisait connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts,* le maître dit alors « de Mérode », devenu depuis « de Flémalle », si richement représenté à Madrid, divers spécimens de ce nouveau venu ont été successivement identifiés, notamment par M. H. von Tschudi. La date inscrite sur un portrait du Musée du Prado nous informe qu'il n'y a point lieu de songer à l'identifier avec *Hubert Van Eyck,* comme l'auraient désiré certains critiques.

Simon Marmion et *Jean Bellegambe* sont des nouveaux venus encore, comme *Jean Mostaert,* que MM. Gustave Glück et Camille Benoît s'accordent pour identifier avec le maître du triptyque ayant appartenu au comte Fl. d'Oultremont, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Le « Mostaert » de Waagen, représenté à Bruges par une nombreuse série de peintures, rentre, du même coup, parmi les indéterminés.

L'exposition, en somme, a marqué une date. Elle peut être envisagée comme la consécration du labeur de quelques hommes, M. James Weale en tête, dont la patiente investigation a contribué pour la plus large part à percer le mystère qui, jusque tout récemment encore, environnait bon nombre de maîtres désormais acquis à l'histoire. Cet hommage doit leur être rendu, au moment où nous faisons un si large emploi des sources vulgarisées par eux. Chose à constater tout d'abord, et plutôt décourageante, après comme avant le voyage de Bruges : le point de départ de notre connaissance de la peinture dans les Flandres dépasse de peu le début du XVe siècle. Cela tient à des causes multiples. La première est, sans doute, que ni les Van Eyck, ni leurs continuateurs immédiats, non plus que leurs principaux contemporains : Van der Weyden, Memling, Thierry Bouts, Gérard David, ne sont de souche brugeoise. La présence à l'exposition de tout ce qui est antérieur à Van Eyck, de certaines peintures assignées à Melchior Broederlam, était à cet égard démonstrative. A les supposer même d'un autre peintre que le remarquable auteur des panneaux du retable de la Chartreuse de Champmol, on pouvait les rattacher certainement par l'esprit à ses productions et, par cela même, mesurer l'immense progrès réalisé par les Van Eyck.

Ab Jove principium! L'adage est commode, sans doute, mais il faut pourtant chercher ailleurs le point de départ des merveilles que nous avons sous les yeux. Parmi les peintres, il est certain que Van Eyck n'a pas plus de rivaux que de précurseurs, surtout dans les Flandres. Au risque de tomber dans la redite, — n'hésitons point à le constater derechef, — ses précurseurs, il les trouva parmi les miniaturistes. Cela n'éclaircit peut-être pas tout à fait le mystère de ses origines, mais, en somme, la perfection de certaines miniatures de Pol de Limbourg, ou de Jacquemart de Hesdin, ornant les précieux manuscrits de Jean le

Magnifique, duc de Berry, le frère de Charles V de France, est un précieux indice. La *Gazette* a reproduit quelques feuillets des *Grandes Heures* du prince, appartenant au Musée de Chantilly, à l'appui d'un travail dû à la plume savante de M. Léopold Delisle. Les précieux autels portatifs exposés par MM. Weber, de Hambourg, et Cardon, de Bruxelles; *Le Crucifiement* de l'église Saint-Sauveur, à Bruges; le panneau votif appartenant aux hospices d'Ypres; d'autres peintures que l'on peut rattacher au XIV[e] siècle, ne faisaient présager en rien la puissante expression d'art constituée par les Van Eyck. Voyons-y des incunables et, à ce titre, signalons-les à l'attention de l'archéologue.

Broederlam lui-même n'a-t-il point manié le pinceau du miniaturiste? C'est non seulement probable, mais, à notre avis, presque certain, à en juger par la miniature initiale de la *Cité de Dieu*, traduction de Raoul de Presles, existant à la Bibliothèque royale de Belgique (n° 9005 du catalogue), et où l'on voit saint Augustin écrivant son livre, ayant, non loin de lui, le roi Charles V. Or, ce précieux manuscrit provient de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne.

Par les beaux volets appartenant à M. Martin Le Roy, à Paris, où sont figurés les Pères de l'Église, la question des origines semble faire un pas de plus. Elle le semble, disons-nous, car, en réalité, rien ne prouve que ces belles et vigoureuses créations soient antérieures au XV[e] siècle.

Nous donnons, à la page précédente, la gravure d'un portrait de Jean sans Peur, appartenant à M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, œuvre exposée à Bruges. S'agit-il de quelque production de jeunesse de Van Eyck, ou de la copie de quelque peinture plus ancienne? L'assassinat de Jean de Bourgogne est de 1419; les deux choses peuvent, dès lors, se concilier.

A cette date, Van Eyck est, pour l'histoire, un inconnu.

Il ne travaille point encore pour les ducs de Bourgogne.

Le tableau qui, tout au moins par sa date, 1421, nous apprendrait à l'apprécier à une époque rapprochée de ses débuts, *Le Sacre de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry*, au duc de Devonshire, est malheureusement sans valeur probante. A le supposer du maître, il ne nous est parvenu que dénaturé, M. Justi le range même parmi les productions initiales de *Mabuse*. Nous sommes loin de compte, on le voit. L'attribution n'a vraiment rien d'inacceptable, à s'en tenir à une autre peinture de la même galerie de Chatsworth, exposée également, et sous le nom de Mabuse cette fois. Le rapport est si complet entre cet épisode de la vie d'un saint ayant appartenu à quelque famille princière, abandonnant ses parents en larmes pour suivre un groupe de prélats, et la peinture dont il vient d'être fait mention, qu'en vérité la présomption de M. Justi se trouve puissamment confirmée. Rien de plus semblable que le procédé des deux œuvres, certainement anciennes, mais point du XV[e] siècle.

Le portrait prétendu de Philippe le Hardi appartenant à M. Gilliodts van Severen, archiviste de Bruges, est de conservation médiocre. Il garde pourtant les traces d'une réelle beauté. Le personnage, représenté à mi-corps, est coiffé d'un large chaperon rouge, à plis abondants, de forme assez rarement aperçue dans les portraits de l'époque. Le modelé du visage et du cou a dû être fort remarquable et fait songer à Van Eyck. Nous inclinerions plutôt, cependant, à y voir une œuvre du maître de Flémalle, dont les portraits existent aux Musées de Londres et de Bruxelles.

Si nous en croyons le catalogue, outre les deux frères Van Eyck, leur sœur Marguerite serait représentée à l'exposition. Hubert et Marguerite, bien que mentionnés dans l'histoire, n'ont pu jusqu'à ce jour être identifiés avec certitude. C'est donc hypothétiquement qu'on leur attribue

telle ou telle production. Naturellement, les figures d'Adam et d'Ève de l'*Adoration de l'Agneau* peuvent être assignées avec assez de probabilité à Hubert, que l'on sait avoir eu une part dans ce vaste ensemble.

Pour ce qui concerne l'*Adoration des mages,* cataloguée comme de la sœur, il suffira d'un mot pour faire justice de l'attribution : les volets se composent d'emprunts faits à des estampes de Martin Schongauer et de Lucas de Leyde !

A Hubert Van Eyck, M. Weale, dans les colonnes mêmes de la *Gazette*, a donné la remarquable peinture appartenant à sir Frédéric Cook, de Richmond : *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ.* D'autres auteurs y voient plutôt une production du pinceau de Jan. Nous l'avons, pour notre part, rattachée à l'œuvre du maître qui traça diverses peintures à Madrid, à Douai, etc., toujours l'énigmatique artiste, désigné comme de Flémalle, localité d'où proviennent les volets du Musée Staedel à Francfort (1). Que le tableau fût d'Hubert Van Eyck serait à la rigueur admissible, mais sûrement les caractères de Jan y paraissaient effacés. Or c'est à Jan que l'attribue M. de Tschudi. Ces femmes en turban, ce vase oriental, ces coiffures étranges, chargées de caractères hébraïques tracés en or, sont des particularités qui se rencontrent avec constance chez le maître dit de Flémalle ; nous n'en connaissons point d'exemple chez Van Eyck. Que si l'on m'objecte le pittoresque fond de ville, les montagnes lointaines chargées de neige, les plantes du midi, le ciel bleu où flottent de légers cirrus, rien de tout cela n'est étranger au maître, tour à tour confondu avec Van Eyck et Van der Weyden, que M. Firmenich-Richartz identifie même avec ce dernier. Pour ce savant, l'imaginaire maître

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 3e période, t. IX, pp. 380 et suiv.

de Flémalle ne serait autre que Van der Weyden jeune.

L'œuvre est, du reste, remarquable à tous les titres. Elle l'est à la fois par la composition et par l'exécution, par l'originalité des accessoires, des types et le charme du fond de paysage. L'ange, vêtu de blanc, assis sur le sépulcre, offre quelque analogie avec les types d'anges de Van Eyck ou, plus justement, avec ceux du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, du Musée de Madrid. Mais, outre que cette peinture, si vantée autrefois par nombre d'auteurs, Passavant en tête, n'est sûrement pas une création originale, chose reconnue actuellement par tous les connaisseurs; nous conservons des doutes sérieux sur l'intervention de Van Eyck en ce qui concerne sa conception même.

La « National Gallery », à Londres, possède une peinture d'origine flamande, cataloguée sous le numéro 1086, représentant l'épisode où le Christ apparaît à sa mère après la résurrection. Il y a de sérieuses raisons pour voir ici, non pas une création authentique, mais la copie d'une œuvre de « Flémalle ». En y regardant de près, on verra dans le paysage du fond le tombeau sur lequel est assis l'ange et tout autour du sépulcre les soldats endormis, disposition très proche de celle du tableau attribué à Hubert Van Eyck. La rencontre ne nous paraît pas un simple effet du hasard.

L'attribution à Jan Van Eyck nous paraît bien ébranlée, du reste, par le voisinage de l'exquis petit portrait d'homme en chaperon bleu, tenant de la main droite un anneau, d'abord signalé par M. Th. Frimmel dans ses *Galeriestudien*. Appartenant à la galerie du collège évangélique de Hermannstadt en Transylvanie, le morceau ne nous est point parvenu intact. Le champ du panneau a été agrandi; on y a appliqué même le monogramme d'Albert Dürer avec la date 1497. Le pinceau du retoucheur ne l'a point épargné non plus. N'empêche que tant d'outrages n'y rendent point méconnaissable la main de son auteur. Comme

partout, Van Eyck est ici le plus vivant, le plus inexorable des interprètes de la nature. S'agit-il de quelqu'un des nombreux orfèvres au service de Philippe de Bourgogne ou plus probablement de quelque fiancé de noble maison? N'importe, l'œuvre nous domine par la fierté de son style, la hauteur de son expression. Elle a dû compter parmi les productions capitales de son auteur.

Remarquons, au surplus, que Van Eyck était représenté à Bruges par un ensemble de pages de si haute portée, d'une perfection technique si absolue, que leur voisinage faisait nécessairement pâlir des productions qui, en tout autre milieu, réclameraient une part plus considérable d'attention. La remarque toutefois ne s'applique pas à l'œuvre précitée. Si elle ne nous est point parvenue dans un état de conservation irréprochable, elle n'en demeure pas moins une page de très haute signification, un des objets les plus curieux de la splendide réunion qui nous occupe.

Une pièce des plus intéressantes encore, bien que mal conservée, était la petite *Vierge* exposée par Mme Édouard André, où l'enfant Jésus trempe dans l'écritoire, tenue par sa mère, la plume dont elle se servira pour signer peut-être un document mis à sa portée. Cette curieuse manière de représenter la Madone n'est point unique. Nous en pouvons citer d'autres exemples, notamment une vierge sculptée à la façade de l'Ancienne Boucherie à Gand. Le symbolisme de l'épisode est diversement expliqué. Sans avoir rien de commun avec Jan Van Eyck, la petite peinture est remarquable par sa vigueur de coloris et son charme de conception.

Si importante que fût la part de l'étranger dans la somme de splendeurs réunies à Bruges par le zèle méritoire des promoteurs de ce groupement de trésors, la Belgique y contribuait pour la part principale. Il n'est point possible à l'homme de goût de franchir le seuil de cet ensemble de

merveilles, sans se sentir gagné par l'émotion à la vue des pages de Jan Van Eyck, encore qu'en tout temps elles soient à Bruges, comme à Bruxelles, soumises à son étude. Combien encore se renouvellent, après cinq siècles révolus, l'admiration et la surprise des contemporains! Peut-être même faudrait-il dire stupeur plutôt que surprise? Laissant à part même la supériorité du coloris, le merveilleux maniement de la couleur à l'huile, on doit bien s'avouer qu'à aucune époque, ni dans aucune école, le pinceau n'arriva à traduire la nature avec une puissance égale d'expression, avec une vérité plus haute. Il est certes oiseux de le redire; on s'y attendait. Pourtant on ne se lasse point de considérer cette technique où tout tient du prodige, dont la perfection même fait qu'à travers les siècles nul peintre n'apparaît comme supérieur.

Qu'ajouter encore au renom de ce tableau de 1436, où le vieux chanoine Van der Paele est agenouillé en adoration devant la Madone; de cette tête du donateur, de ces mains, dont la vérité le dispute à la nature elle-même! Que dire enfin de ce portrait de la femme du peintre, âgée, nous dit l'inscription du cadre, de 33 ans en 1439! C'est bien, à notre gré, la perle de ce riche écrin, et peut-être le plus surprenant morceau laissé par l'incomparable artiste. Mais Van Eyck approche du terme de sa carrière. Comme tant d'autres peintres illustres, comme Titien, comme Vélasquez, comme Rubens, comme Rembrandt, il triomphe des difficultés matérielles de son art. D'autres pourront venir, ils sont venus, en effet; ils se sont appelés Petrus Cristus, Van der Weyden, Thierry, Bouts, Memling; aucun n'a le pouvoir de surpasser ce maître des maîtres.

Et nous trouvions à l'exposition même ce qui fut peut-être la dernière page de ce prodigieux créateur, un triptyque ayant appartenu à l'église Saint-Martin d'Ypres, resté inachevé à la mort du peintre. Van Mander l'indique comme tel et le décrit.

Des connaisseurs, non des moindres, contestaient l'authenticité du morceau, retenu même à la vente de la collection Van den Schrieck. Depuis, il a passé aux mains d'un membre de la famille de ce célèbre amateur et, malheureusement aussi, par celles du retoucheur, qui nous a laissé, à ce qui semble, à peine mieux que son œuvre personnelle! Il serait sans objet, en de semblables conditions, d'en discuter le plus ou moins de mérite ou d'authenticité. Ce n'est plus qu'à titre d'information et aussi de ruine que nous avons à l'envisager.

*
* *

Jan Van Eyck mourut le 9 juillet 1440. Pour exceptionnelle que fût sa valeur, pour haut et lointain son renom, il n'était pas un isolé. L'histoire pourtant, de même qu'elle nous laisse dans l'ignorance de ses précurseurs, omet de nous éclairer sur les continuateurs immédiats de son art.

Elle nous renseigne à peine davantage sur la connaissance et le maniement de la peinture à l'huile. Le procédé s'était toutefois vulgarisé avec une promptitude faite pour surprendre, à une époque où, entre individus et nations, les rapports semblent avoir dû être contrariés par des obstacles multiples. Tous les trois ans — M. Weale l'affirme dans l'introduction au catalogue de l'exposition de Bruges — les artistes de la Flandre, du Brabant, du Tournaisis s'assemblaient pour l'examen en commun des points intéressant leur profession. Sans être aussi formel. nous pouvons rappeler un document publié par Pinchard, pièce de laquelle il résulte qu'après s'être une première fois trouvés réunis, pour l'accomplissement de quelque grand travail ayant nécessité leur présence à Bruxelles, à Gand, à Lille, les peintres, dès la seconde moitié du XVe siècle, résolurent de se rencontrer, de leur libre

accord, pour célébrer la fête de leur patron saint Luc, dans un des centres où existait une gilde.

Quant à l'échange des œuvres de leur pinceau, il était des plus actif. Bruges surtout, grâce à ses rapports de commerce avec les pays lointains, exportait couramment les productions nées sur son sol. L'Espagne, ainsi que l'Italie et le Nord, fut de très bonne heure renseignée sur ses maîtres. Dès l'année 1445, un souvenir très évident de l'*Adoration de l'Agneau* se retrouve à Barcelone, dans un retable de Louis Dalman. C'est chose digne d'être notée, à ce point de vue, que, précisément, parmi les continuateurs de Van Eyck, nul n'est plus rapproché de lui en valeur qu'Antonello de Messine, venu peut-être en Flandre, mais non point, comme l'a voulu prétendre Vasari, son élève direct. Et, sans nous occuper ici de rechercher l'auteur du fameux *Saint Jérôme* du Musée de Naples, on ne peut y méconnaître l'influence de l'illustre peintre de Philippe le Bon.

Aucun lien très apparent ne relie à l'œuvre de Van Eyck une remarquable peinture attribuée à Antonello par le catalogue de l'exposition de Bruges : *Le Christ pleuré par la Vierge et les Saintes Femmes*, œuvre ayant naguère appartenu à Jules Renouvier et, par héritage, devenue la propriété du baron d'Albenas, à Montpellier. (De la même source provient la *Résurrection de Lazare*, supposée de Gérard de Saint-Jean, récemment entrée au Louvre.)

Empreinte d'un profond sentiment dramatique, cette petite page se range, par le style autant que par le coloris, dans les écoles méridionales. Sa gamme de coloration fait songer à Pietro della Francesca. Pour la forme, elle est anguleuse, quelque peu brutale. On rencontre en Espagne des tableaux de cette physionomie tragique. Le Christ repose inerte sur les genoux de la Vierge, sa tête imberbe rejetée en arrière. La jambe gauche, repliée sous la droite, fait voir la plante du pied. Ce mouvement peu gracieux

s'explique par la raideur cadavérique. Les extrémités inférieures, superposées pendant le supplice, ont gardé la trace de cette disposition contrainte. Les bras, de même, sont pendants le long du corps. Rien ici n'évoque le souvenir d'Antonello aperçu dans les œuvres authentiques d'Anvers et de Londres. D'excellents connaisseurs pourtant attribuent cette peinture à l'impeccable artiste. Le type de la Vierge, amplement drapée de bleu, est franchement vulgaire. Ce qui surtout impressionne ici, c'est l'intensité de douleur qui se réflète sur le visage de la mère du Christ et agite ses compagnes. Ensevelies en quelque sorte dans des draperies rouges ou nuancées d'orange aux plis rigides, les saintes femmes s'isolent dans un désespoir muet; elles se dérobent aux regards et en paraissent plus émouvantes. Non loin du groupe principal à la droite du tableau, s'agenouille un donateur gentilhomme au front dégarni, au profil aigu; il tient entre ses mains jointes un chapelet. Sur le velours de sa longue casaque noire tranche une chaîne d'or à laquelle est suspendue une croix; ses chausses sont rouges; costume essentiellement méridional par sa coupe et par le choix des nuances. Le ciel clair, où se profilent la croix du Christ et les cadavres des larrons crucifiés, fait se silhouetter, par delà les murs d'une ville, les toits des maisons, un campanile ogival et un vaisseau d'église où apparaissent les signes précurseurs de la Renaissance, enfin un donjon ruiné. A l'horizon se voit une succession de pics neigeux, les Alpes peut-être.

Le coloris, pas plus que le style de cette fort intéressante peinture, n'autorise à la ranger dans l'école flamande. Encore faudrait-il hésiter à la dater du XVe siècle, s'il était possible de lui trouver un auteur parmi les représentants de cette époque. Pour arriver à la détermination de cette œuvre énigmatique, il faudrait connaître et la ville et les personnages représentés.

L'exposition de Bruges présentait pour l'étude cet inté-

rêt considérable, — et cet inconvénient aussi, — de nous montrer le traditionalisme s'imposant à la plupart des maîtres primitifs d'origine flamande, triomphant d'une habileté pratique peu ordinaire, mise au service d'un souci constant des réalités ambiantes. Mais la nature se voit et se traduit par eux d'une manière quelque peu conventionnelle; d'où, précisément, pour l'ensemble de ces maîtres primitifs, un air prononcé de famille. Aussi le sens critique du visiteur était-il soumis à une assez rude épreuve et, dérouté quelque peu par des attributions acceptées sans doute, mais dont, pour notre part, nous ne saurions faire état.

Un admirable portrait de vieillard, faisant partie de la célèbre galerie du baron Albert Oppenheim, à Cologne, comptait parmi les plus précieuses contributions de ce grand amateur et constituait aussi une des plus ravissantes peintures de l'exposition. Des juges d'une compétence admise souscrivent à l'attribution à Jan Van Eyck. Nous sommes plus hésitants. Le faire y semble plus libre, le procédé plus ample et, pour tout dire, d'époque moins reculée. On est trop mal renseigné encore sur tous les artistes du temps pour s'aventurer à proposer d'autres noms que ceux des trois ou quatre maîtres connus : Van Eyck; Van der Weyden, Memling, Van der Goes, dont les tableaux se rencontrent dans nos galeries. La raison n'est point suffisante pour qu'on se hâte d'admettre dans l'œuvre d'un peintre ce qui ne semble pas porter l'empreinte de son individualité. Il faut d'ailleurs admirer sans réserve le magnifique morceau que son heureux possesseur avait exposé entre un Thierry Bouts et un Memling de qualité exceptionnelle.

Avant de parler des peintres fameux en ce qui continue la tradition de Van Eyck, il importe de dire un mot de ses contemporains.

Un seul nous est indiscutablement connu : Roger Van

der Weyden. Le surnom de « Roger de Bruges », adopté déjà par Van Mander, simplifiait grandement les choses. Les deux maîtres auraient vécu et travaillé presque côte à côte, obéi aux mêmes influences, utilisé les mêmes modèles. Que Roger ait eu des liens avec la Cour de Bourgogne, la chose est très certaine. Sans compter qu'on lui attribue avec toute chance de raison, les portraits du duc Philippe, ne voyons-nous pas le chancelier Richard Rolin poser devant son pinceau et, après avoir fourni à Van Eyck l'occasion de la merveilleuse *Vierge* du Louvre, procurer à lui-même l'occasion du grandiose retable de l'hôpital de Beaune?

A l'exposition de Bruges, le rapport s'affirmait à nouveau par le portrait d'un autre personnage notable de la Cour de Bourgogne, Pierre Bladelin, chambellan de Charles le Téméraire et trésorier de la Toison d'Or, appartenant à M. R. von Kaufmann, de Berlin. C'est un des morceaux les plus caractéristiques du maître et, certes, une des perles de l'exposition. Autant que l'individu même, le milieu et l'époque se reflètent dans cette image dont il semble que le peintre s'applique, tout comme à Beaune, dans son portrait de Rolin, à souligner le côté rébarbatif.

Mais pour être du même temps et subir les mêmes influences, Van Eyck et Van der Weyden ne sont point d'une confusion possible. Ce portrait même le démontre. Tournaisien de naissance et d'éducation, Roger de la Pasture, — tel fut bien son nom réel, comme le prouvent les documents publiés par Alex. Pinchart, — s'il n'éclipse point son confrère en perfection, est bien celui des deux maîtres par qui l'art flamand accomplit une nouvelle étape vers ses destinées ultérieures. Les circonstances y concourent. Si le temps avait respecté l'ensemble des œuvres de Roger et notamment ses peintures de l'Hôtel de ville de Bruxelles, nous nous trouverions avec lui en présence d'une individualité faite pour montrer l'école des Pays-Bas en posses-

sion d'un ensemble de ressources dont les productions existantes constituent à peine un reflet affaibli. A l'exposition de Bruges même, et si parcimonieusement qu'y fut représenté Van den Weyden, on se persuadait sans peine, qu'en lui, bien plus qu'en Van Eyck, se continue l'école que devaient illustrer Memling et Gérard David, quoique l'un et l'autre aient obéi à l'action d'influences exotiques.

Outre que nous sommes redevables à Pinchart de la connaissance des origines tournaisiennes et du nom vrai de Roger Van der Weyden, nous lui devons encore celle de l'existence, à Tournai, d'une importante école de peinture dont, malheureusement, aucune production certaine n'est offerte à notre étude. Si, comme le propose M. Georges Hulin, et comme paraît l'admettre le catalogue de l'exposition, le surprenant artiste actuellement désigné comme le « maître de Flémalle » pouvait être identifié avec Jacques Daret, issu, comme Roger, de l'atelier de Robert Campin, cette importance serait en quelque sorte prouvée. Une chose n'est guère contestable : l'étroite relation de style entre les deux artistes, rapport sur lequel se fonde l'ingénieuse théorie de M. Firmenich-Richartz rappelée tout à l'heure.

Nous avons signalé plus haut l'existence à la « National Gallery » de Londres, d'un tableau où, semble-t-il, divers éléments sont empruntés au maître de Flémalle : *Le Christ apparaissant à la Vierge*. Précisément M. Firmenich-Richartz invoque, à l'appui de sa thèse, un exemplaire presque identique du même sujet, faisant partie du retable de Miraflores, au Musée de Berlin. La chose n'importe ici que secondairement. Contentons-nous de dire qu'à Bruges, où, comme Roger, « Flémalle » était représenté par des créations restreintes en nombre et en importance, il est vrai, la théorie du critique allemand ne trouvait pas sa confirmation.

La page la plus importante inscrite au catalogue sous le

nom de Roger, *Le Mariage de la Vierge*, appartenant à la cathédrale d'Anvers, a dès longtemps fait l'objet d'une étude de M. H. von Tschudi. Pas plus que lui nous n'y voyons l'œuvre propre du maître tournaisien, ce qui d'ailleurs ne l'empêche d'être infiniment intéressante. Les rapports y sont nombreux, encore une fois, avec le maître de Flémalle, dont, au surplus, un diptyque, très proche comme disposition et comme pensée, existe au Musée du Prado. Il est à observer, cependant, que le tableau d'Anvers, qu'on le tienne de première ou de seconde main, dénote une période plus avancée de la peinture. Outre que l'architecture en est remarquable, l'expression vivante des physionomies, la gamme des colorations révèlent un puissant observateur de la nature doublé d'un praticien de valeur peu ordinaire. Divers types y appartiennent manifestement à Roger, d'autres à Flémalle.

La petite *Madone* de lord Northbroeck, plus d'une fois reproduite déjà, accuse plus nettement son auteur. Elle a été tour à tour attribuée à Van Eyck, à Memling, et même à Albert Dürer, chose d'autant moins justifiable que, agrandie par la pensée, elle nous ramène à Roger Van der Weyden, autant par le type de la Vierge et celui de l'enfant Jésus, que par le motif architectural, où le grand artiste prodigue les sculptures. Rappelons-nous aussi la petite *Madone*, très parente, du Musée de Vienne. Ici comme là, la robe bleue de la Vierge, la robe rouge de l'enfant Jésus, forment une harmonie familière à Roger; on la retrouve dans sa *Déposition de Croix* prêtée par le Musée de Bruxelles, œuvre très authentique, mais de peu de charme.

Nous mettons sous les yeux du lecteur, la *Madone allaitant l'enfant Jésus*, un Roger Van der Weyden typique, ayant fait partie de la collection du Dr De Meyer, à Bruges, aujourd'hui la propriété de M. Mathys, de Bruxelles. Bien que rapprochée peut-être des débuts de

l'artiste, par le style autant que par sa gamme des colorations, Roger se présente ici avec l'ensemble de ses qualités et de ses défauts. Coloriste remarquable, dessinateur correct, mais anguleux, on le voit plus préoccupé de la justesse des effets que de leur charme. S'il arrive à un puissant degré d'expression dans ses Vierges éplorées, son type de la Madone jeune se signale par plus de douceur que d'intelligence ou de distinction. De même, l'enfant Jésus manque de gracilité. Sa gaucherie a pourtant bien du charme. Le morceau n'en est pas moins d'une réelle beauté picturale et c'est une merveilleuse harmonie que celle qui existe entre le fond rouge cramoisi et le bleu profond de la draperie de la Vierge.

Une répétition presque intégrale du tableau, en sens inverse, où la Vierge est vue jusqu'aux genoux, vêtue cette fois d'une robe rouge et se détachant sur un fond d'or, avait été exposée par Mme Mayer-Van den Bergh, d'Anvers.

De composition identique et de grandeur pareille aussi, deux *Madones,* l'une exposée par lord Crawford, l'autre par M. le baron Oppenheim, ont figuré isolément à diverses expositions, soit en Angleterre, soit sur le continent. Le hasard les a rapprochées à Bruges. Il a permis de constater que les deux œuvres n'émanent pas d'un même pinceau. L'exemplaire de lord Crawford porte le monogramme faux d'Albert Dürer. La chose due peut-être par la circonstance que cette peinture appartint au Dr Campe, le biographe de Dürer, et que, sans doute, elle fut trouvée à Nuremberg. L'ensemble n'est probablement pas du reste sans quelque rapport avec les *Madones* de Dürer, qui, peut-être, connut cette production. Il en faut rapporter le principe à Roger Van der Weyden et y voir, à notre avis, une œuvre du pinceau de Gérard David. A lui, le catalogue attribue précisément l'exemplaire du baron Oppenheim, de coloration plus faible et où manque le fond de riche tissu noir à ramages d'or sur lequel se détache la

figure dans le tableau, d'apparence plus archaïque, de lord Crawford. Les mains de la Vierge sont, dans celui-ci, particulièrement belles.

Le *Portrait de jeune homme en robe rouge* (n° 27), à M. Cardon, ne porte pas avec une entière évidence les caractères de Roger, ce qui ne l'empêche d'être une fort belle peinture. Le comte de Wilczeck, de Vienne, exposait comme œuvre d'un maître inconnu (n° 116) une ancienne et très remarquable copie de *Saint Luc* de Van der Weyden, appartenant à la Pinacothèque de Munich. Il nous paraît superflu de mentionner d'autres morceaux de même nature, dont les originaux figurent dans les galeries publiques.

Le contingent du maître dit « de Flémalle » offrait, pour sa part, diverses copies également, mais dont les prototypes n'ont pas jusqu'à ce jour été signalés. La *Vierge dans une chambre,* appartenant à MM. de Somzée (n° 23), est, sans doute, l'unique production originale du peintre envoyée à Bruges. C'est un morceau déjà célèbre, fréquemment exposé, remarquable surtout par le détail, mais non la production principale de l'auteur. Un point d'intérêt considérable est à noter relativement à cette peinture très caractéristique : l'impossibilité de la confondre avec les créations de Van der Weyden, malgré les rapports d'ailleurs incontestables et déjà relevés entre les deux maîtres.

Le très intéressant triptyque de la *Descente de Croix*, du Musée de Liverpool (n° 32), figurait sous le nom de Van der Weyden dans le catalogue de cette importante galerie, rédigé par M. Conway. Le morceau, sans être un original, garde néanmoins une très haute signification. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'une copie réduite du retable de l'abbaye de Flémalle, dont les fragments, attribués jadis à Van der Weyden, appartiennent actuellement au Musée de Francfort. C'est ainsi, par exemple, que nous

avons sous les yeux l'intégralité des volets dont cette galerie ne détient que des morceaux. Deux personnages, vus seulement en buste, sur le volet de gauche, au Musée Staedel, sont en figures entières sur la réduction. Au bas du même panneau se voient, à peine déchiffrables, les armoiries de Bruges. M. Weale en conclut que le petit retable provient de l'hospice Saint-Julien de ladite ville.

Chose à ne point passer sous silence, naguère déjà signalée par M. H. von Tschudi : dans un tableau de la cathédrale de Bruges, exposé sous le n° 122 et représentant le *Portement de la Croix*, le *Crucifiement* et la *Déposition de Croix*, on voit se répéter, avec les larrons, divers groupes empruntés au maître de Flémalle. Il est permis d'en déduire que jusqu'au XVIe siècle cette page et son auteur n'étaient pas oubliés en pays flamands.

Nous en avons une nouvelle preuve avec le tableau n° 156, *La Messe de saint Grégoire*, exposé par M. E. Weber, de Hambourg, où l'on peut lire sur une tablette pendue à la droite de l'autel les mots : *Dees tafel was ghemaeckt int jaer ons Heeren MVcXIV*. (Ce tableau fut créé en l'an du Seigneur 1514.) Il s'agit ici encore d'une copie d'après Flémalle, également signalée par M. H. von Tschudi et dont une réplique appartient à la « Wiesenkirche », à Soest en Westphalie, d'après un récent travail de M. F. Koch. Nous reproduisons ce très curieux morceau, destiné, dirait-on, à servir à la gravure, tant y est précisé chaque détail. Impossible d'en méconnaître l'auteur. Le peintre y introduit, d'ailleurs, divers accessoires, aperçus déjà dans plusieurs de ses créations. De même, l'intérieur de l'église et la disposition de l'officiant font songer au diptyque du *Mariage de la Vierge*, à Madrid.

Signalons, comme curiosité, la série des têtes d'apôtres dans des ronds, peints en couleurs vives et insérées au pied du retable. Également le cierge, assez spécial, tenu par l'acolyte. On remarquera que ce cierge s'enroule sur

une tige. Ses spires déroulées lui donneraient une prodigieuse longueur. Il y eut, au moyen âge, des cierges ainsi façonnés. L'histoire parle de celui que les Tournaisiens vouèrent à la Vierge en 1340, après une victoire remportée sur les Flamands; ce cierge avait la longueur du grand tour de la procession, et, enroulé sur un treuil, dit-on, brûla longtemps dans la chapelle des Flamands, à la cathédrale. Il y aurait peut-être ici un détail venant corroborer l'hypothèse de l'origine tournaisienne du peintre [1].

Les rapports artistiques entre Bruges et Tournai étaient assez suivis. Philippe Truffin, le principal des maîtres tournaisiens de l'époque, fut appelé à Bruges en 1468 pour y travailler aux décorations des fêtes du mariage de Charles le Téméraire.

Plusieurs autres peintures de l'exposition de Bruges rappelaient le maître de Flémalle : *Le Christ mort dans le sein du Père éternel*, copie ancienne identifiée par M. H. von Tschudi, appartenant au Musée de Louvain, et dont M. Lehrs a retrouvé le souvenir dans une gravure du maître de 1466 : *Les Apprêts de la toilette de l'enfant Jésus*, à sir Frederick Cook. Nous signalons une remarquable répétition de Jean Bellegambe, à Saint-Servais, à Maestricht. Une composition semblable existe au Musée de l'Ermitage. Dans celle qui était exposée à Bruges, le peintre a introduit des anges, absents dans l'autre version. N'ayant pas vu celle-ci, nous ne pouvons nous prononcer sur sa valeur, mais il nous est permis de signaler de nouveau l'ingénieuse préoccupation du peintre de rajeunir ses données ; dans le tableau que nous avons sous les yeux, la Vierge, d'un mouvement plein de grâce, réchauffe sa main au foyer avant de la porter sur les chairs délicates de son enfant.

---

[1] De nouvelles recherches ont mis sous nos yeux d'autres cierges semblables.

C'est à Flémalle encore que se rattache un curieux ensemble de la légende de saint Joseph (n° 341), exposé par l'église de Hoogstraeten, dans la province d'Anvers. Dans une frise, longue de 3 mètres, haute à peine de 60 centimètres, on voit se succéder — parfois se confondre — les épisodes de la légende de l'époux de la Vierge antérieurs à la fuite en Egypte. La peinture en est rude, mais des plus expressives; le détail surtout y est d'extrême intérêt. Plusieurs des personnages appartiennent à la série des acteurs rencontrés dans les scènes du maître de Flémalle. Dans le petit groupe de deux figures, où Joseph, agenouillé devant Marie, s'accuse de l'avoir soupçonnée, l'époux de la Vierge porte à la ceinture les outils de son métier de charpentier; d'autres, trop volumineux, sont déposés à terre. Ces outils, nous les connaissons pour les avoir vus aux mains de saint Joseph dans le volet du retable de Mérode, où il façonne des souricières. Sans être nullement délicate, cette peinture constitue un document précieux pour l'histoire de l'art en Flandre au début du XVe siècle.

Les salles de l'exposition de Bruges procuraient, on le voit, au visiteur nombre d'informations précieuses pour l'étude du maître encore indéterminé; il n'y a point exagération à le ranger aux côtés de Van Eyck et de Van der Weyde, parmi les représentants les plus avancés de l'art de leur époque.

Plus différente ou moins renseignée que celle de notre temps, la critique d'autrefois, sans nul souci des caractères distinctifs et sans aucun respect non plus de leur valeur, rattachait bénévolement à l'œuvre des Van Eyck et des Memling les productions les plus disparates. On reproche volontiers à notre temps l'excès contraire, de créer ou de défaire comme à plaisir les attributions. Il y a là quelque injustice. On perd de vue nos moyens d'informations précieux, moyens dont ne disposaient pas nos devanciers, en

toute première ligne la facilité des voyages et la photographie, sans compter les sources authentiques vulgarisées à pleines mains, sans parler enfin d'expositions comme celle qui nous occupe, et dont la critique tirera certainement profit.

Une des premières constatations qu'y faisait le visiteur était l'absence presque totale de pages signées. Seul, Petrus Christus appose une signature au bas de ses tableaux. Le fameux *Saint Eloi* (1), appartenant à la riche galerie du baron Oppenheim, à Cologne, est daté de 1449. Christus, originaire d'une bourgade de la Flandre, était devenu bourgeois de Bruges en 1444, donc au lendemain, en quelque sorte, de la mort de Van Eyck, considéré naguère comme son maître. En effet, on le voit avoir recours largement dans ses œuvres à des accessoires empruntés à l'illustre artiste. Selon M. Weale, il se contenta de les acquérir à la mort de leur premier possesseur. Dans une de ses peintures existant à Francfort, on retrouve un tapis utilisé déjà par Van Eyck; ailleurs une escarcelle.

Très nettement, à Bruges, l'influence de Van Eyck s'accusait dans le précieux portrait de jeune gentilhomme nu-tête, vêtu de rouge, exposé par M. Salting. La coloration en est remarquable par sa puissance et sa richesse,

---

(1) Saint Éloy naquit au village de Cataillac, à trois lieues de Limoges. Son père s'appelait Euchère et sa mère Théorigie, laquelle, étant enceinte de luy, vit plusieurs fois un aigle voler sur son lit, ce qui fut observé comme un prognostique certain du sublime savoir et de la piété singulière de cet enfant : lequel fut nommé Éloy, comme *esleu de Dieu*. Après avoir fait son apprentissage sous un orfèvre de Limoges, il vint à Paris et se retira dans la maison du Trésorier général de France, ou le Roy Clotaire II l'ayant vu le prit en affection et, sachant qu'il était orfèvre et très expert, lui commanda de faire un chef-d'œuvre et lui fit délivrer par poids d'or l'argent nécessaire. Cette matière se multiplia entre ses mains, de sorte qu'au lieu d'un ouvrage il en fit deux chacun de même poids qu'on lui avait livré pour en faire un seulement.

Il fonda avec l'argent de Clotaire et Dagobert plusieurs monastères en *Flandre*, en *Frise* et en *Suède*.

par la vigueur peu commune de ses ombres. Outre cela, praticien excellent, Christus révèle une très sérieuse étude de la forme. Il ne se montre pas impénétrable à l'émotion sans toutefois s'y abandonner autant que Van der Weyden. Néanmoins, la *Déposition de Croix*, appartenant au Musée de Bruxelles, page importante par sa grandeur et dont l'attribution au maître nous paraît non moins justifiée que celle du charmant *Calvaire* de la galerie du duc d'Anhalt, est d'un vrai sentiment religieux, encore que, dans les scènes précédentes, plus d'un acteur fasse preuve d'indifférence. Mais, incontestablement, par la proportion des personnages autant que par l'heureux ensemble de la composition, par l'intérêt du détail, le *Saint Éloi* mérite de compter parmi les œuvres capitales du maître et revendique sa place parmi les pages les plus importantes du XVe siècle. Le patron des orfèvres y est représenté dans sa boutique, pesant l'anneau des fiançailles d'une jeune dame de qualité, — sainte Godeberte, selon M. Weale, placée près de lui. Au bas du tableau, tracée en grandes lettres, la signature *Petrus Cristus me fecit*, suivie de la date 1449. La corporation des orfèvres d'Anvers avait, paraît-il, commandé cette peinture.

Les églises et les couvents brugeois n'avaient fourni qu'un assez pauvre contingent. Ils n'ont, en somme, gardé aucune page de premier ordre des maîtres locaux. Seule, la participation des sœurs noires se distinguait par une série de peintures d'un très haut intérêt historique, signalées naguère par Waagen. Le célèbre critique assignait à ces panneaux la date de 1426. Ils sont sûrement postérieurs, mais semblent avoir précédé la *Châsse de sainte Ursule* de Memling, dans l'évocation des épisodes de la légende de la martyre. Peintes à l'huile, ces fort remarquables compositions relèvent plutôt de la miniature, par leur coloris autant que par la disposition générale des groupes. Memling les a-t-il connues? Il ne leur a rien

emprunté et n'avait non plus à le faire. On verra toutefois par les deux panneaux que nous empruntons à cet ensemble : *La Confusion de la Synagogue* et *La Vénération des reliques de sainte Ursule,* qu'il s'agit ici d'un maître de très sérieuse valeur.

Le judaïsme est figuré de la manière traditionnelle, tel qu'il apparaît dans les sculptures des cathédrales : c'est une figure de femme, les yeux couverts d'un bandeau et perdant l'appui de la hampe brisée de sa bannière. Sa main défaillante laisse échapper les tables de la loi. Le caractère général nous ramène vers l'allégorie du panneau de Madrid, où, cependant, le judaïsme est figuré sous les traits d'un personnage masculin.

La *Vénération des reliques de sainte Ursule* offre cet intérêt, assez spécial, de nous mettre en présence d'une scène très fidèlement empruntée au milieu où vivait l'artiste. Rien, du reste, n'a été négligé pour lui donner ce caractère. Les pèlerins s'agenouillent devant la châsse vénérable contenant les reliques de la sainte ; ils appartiennent à diverses classes de la société. C'est ainsi qu'une dame reçoit son missel des mains d'un serviteur respectueux. A gauche de l'autel, on remarque, suspendue, une rangée d'ex-voto en cire : bras, jambes, etc. Enfin, dans la nef, non loin de l'entrée de la chapelle, une femme, vêtue de rouge, vend à une Brugeoise en « faille » — un vêtement qu'on prétend avoir été importé par les Espagnols — des chandelles bénites.

Hâtons-nous d'ajouter qu'au point de vue de la valeur artistique, ces petites pages, dont un spécimen est mis sous les yeux du lecteur, méritent une attention très particulière. La facture en est libre, l'expression singulièrement vivante.

Si nous parlons, à cette place, du charmant diptyque si connu d'ailleurs, exposé par le Musée d'Anvers (n° 118), ce n'est point avec l'arrière-pensée qu'il le faille ranger

parmi les productions de l'école Van Eyck, mais pour faire ressortir la persistance du souvenir de ce maître. Un des volets de ce délicat ouvrage reproduit une œuvre envisagée comme émanant de lui : *La Vierge avec l'enfant Jésus,* représentée dans une église gothique, tableau conservé au Musée de Berlin et dont une seconde répétition, appartenant au prince Doria, n'a pas été envoyée à Bruges.

Il est permis d'assigner la peinture du Musée d'Anvers à un pinceau brugeois. En effet, l'un de ses panneaux représente un abbé du Monastère des Dunes, Chrétien de Hondt, agenouillé, en prière.

Tour à tour donné à Van Eyck et à Memling, le précieux diptyque du Musée d'Anvers ne trouve à l'exposition de Bruges aucun maître à qui l'on puisse avec certitude en attribuer la paternité. Chrétien de Hondt ne devint abbé qu'en 1495, et l'on peut lire, au revers du panneau, la date 1499. Nous disons Chrétien de Hondt, attendu que les semelles des poutres portent, avec les armoiries de son couvent, les siennes propres et les initiales C. H. Certains ont proposé un autre dignitaire du même ordre, Jean de Clerck, ce qui d'ailleurs importe peu. Nul doute, en tout cas, que le portrait ne soit une chose exquise.

L'appartement où, les mains jointes sur un riche missel, s'agenouille le prélat, ayant à ses pieds un petit chien endormi, est un des plus délicieux intérieurs du genre. Tout y respire le calme, le bien-être. Dans sa haute cheminée de pierre blanche, à laquelle s'appuie la crosse abbatiale, derrière de superbes chenets, flambe un feu vif. Sur une des consoles de cette cheminée reposent, à portée de la main, des fruits. Plus loin, sur une crédence, s'alignent par rang de taille des cruches de métal de forme élégante et des coupes; en retour, c'est un lit drapé de courtines bleues. Des livres reposent sur une planche. A peine ose-t-on penser que Van Eyck eût fait mieux. Nous ne

connaissons vraiment que le *Saint Jérôme* d'Antonello de Messine, jadis à lord Northbrook, maintenant à la « National Gallery » de Londres, qui se puisse comparer sans désavantage à ce morceau d'exceptionnel attrait.

Au XVIe siècle, comme l'œuvre précédente, il nous faut reporter le portrait de gentilhomme agenouillé sous la protection de saint Antoine (n° 160), le même personnage qui, dans le diptyque du prince Doria, sert de complément à l'image de la Vierge. Le fond de paysage nous fixe assez quant à l'époque, et presque quant au maître, très voisin de Gérard David. Des connaisseurs proposent aussi Mabuse. C'est, d'ailleurs, un ravissant morceau, traité avec la délicatesse d'une miniature. Le portrait aurait eu pour modèle un gentilhomme sicilien, Antonio Siciliano, d'après l'anonyme de Morelli.

Entre les divers maîtres dont les œuvres se trouvaient rassemblées sur les parois de l'hôtel provincial de Bruges, aucun n'est d'identification plus incertaine que Hugo Van der Goes. Le grandiose triptyque de la *Nativité,* du Musée des Offices à Florence, est l'unique production d'origine historiquement établie qu'on soit en droit d'attribuer à ce remarquable coloriste. Ses points d'attache à Jan Van Eyck, dont quelques historiens, après Van Mander, avaient songé à le faire élève, se cherchent en vain. Traducteur impitoyable de la réalité dans son paysage autant que dans ses figures, il se signale par une netteté de trait que, précisément, louait chez lui son contemporain, le poète Jean Le Maire, dans la *Couronne Margaritique*. La précision des contours confine à la sécheresse, l'éclat du coloris à la crudité. Dans la forme, il cherche peu l'élégance. Ses mains sont caractéristiques; correctement dessinées, d'ailleurs, elles sont trapues, noueuses, même chez les femmes. Ses têtes masculines, superbes d'énergie parfois, laissent surtout apprécier sa valeur. La *Mort de la Vierge*, appartenant au Musée de Bruges et depuis peu

d'années restituée au maître, est un morceau de très grand style, auquel il n'a manqué, pour devenir célèbre, que d'être traité dans les proportions de la grandeur naturelle. Les têtes des apôtres sont, pour la plupart, admirables. M. H. von Tschudi a fait un rapprochement très juste entre ce tableau et le même sujet traité par le maître de Flémalle, — encore lui! — appartenant à la « National Gallery » de Londres.

La gamme des colorations, par une circonstance difficile à expliquer, est atténuée. On croit se trouver en présence d'une détrempe. Ailleurs le coloris de Van der Goes est riche, sinon harmonieux. Un petit triptyque de l'*Adoration des mages*, exposé par le prince de Liechtenstein, scintille comme un joyau. Le rouge, le bleu, le pourpre, le vert, s'y mêlant aux ors et aux brocarts, font songer à quelque émail translucide.

Que la pensée soit venue de ranger dans l'œuvre de Van der Goes le *Portrait de chanoine avec saint Victor ou saint Maurice* (n° 100 du catalogue), appartenant au Musée de Glasgow, déjà reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts* à l'appui d'un travail de M. Camille Benoît (1), on se l'explique par la dureté des oppositions. L'éclat du coloris, la fermeté du dessin, la surprenante facture, l'œuvre étant tenue pour flamande, l'avaient fait tour à tour attribuer à Van Eyck, à Van der Goes, à Memling, à Gérard David et même à Mabuse. Dans le milieu où elle se produit, vouloir la rattacher à aucun des maîtres précités nous paraît hasardeux. Le tableau n'est point, d'ailleurs, d'une période avancée du XVe siècle. Il est français, sans doute (2), comme œuvre française, le portrait de la dame placée sous

---

(1) La peinture française à la fin du XVe siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXVI, p. 371).

(2) M. le Dr Friedlander l'avait déclaré tel à l'exposition de la « New Gallery », à Londres, en 1900 (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXIV, pp. 245-258).

la protection de sainte Marie-Madeleine (à M. M. de Somzée); nous en avions, dès l'origine, informé le possesseur. Le personnage représenté dans la peinture de Glasgow est bien de la maison de Clèves, à en juger par l'écu « de Saint-Victor » et par sa bannière, où se répète l'escarboucle à huit rais d'or sur fond de gueules. Notre savant confrère, M. Bouchot, assure qu'il s'agit de saint Georges ou de saint Michel, lesquels toujours, au XVe siècle, ont leur écu chargé du même ornement. Nous ferons remarquer que saint Michel est rarement représenté sans ailes. Divers membres de la famille de Clèves furent élevés à la prélature. Il y eut, notamment, les deux fils de Jean Ier (1481), Adolphe, qui fit partie du chapitre de Saint-Lambert, à Liége, mort âgé de 37 ans en 1498, et Philippe, né en 1467, successivement prévôt de Strasbourg, évêque de Nevers, d'Amiens et d'Autun, mort en 1505 (1). A s'en rapporter aux études de M. René de Vauloger sur la même œuvre, parues dans la *Chronique des Arts* (2), ni l'un ni l'autre ne peuvent être acceptés. On demeure frappé cependant de la grande analogie des traits de Jean Ier de Clèves, dans un portrait du Cabinet des Estampes de Paris, avec le personnage de la peinture de Glasgow. Ceci nous amène à nous demander si le père et le fils n'y sont pas figurés côte à côte.

Plus d'un portrait exposé à Bruges pourrait être attribué à Hugo Van der Goes. Si, comme nous l'assure le catalogue, les deux belles effigies appartenant à M. Léopold Goldschmidt représentent Tommaso Portinari et sa femme, les droits de Memling sur ces remarquables peintures se trouvent passablement affaiblis, encore que le privilège de retracer l'image du représentant des Médicis à Bruges eût

---

(1) Baron DE CHESTRET DE HANEFFE, *Histoire de la maison de Lamarck*. Liége, 1898.

(2) 26 avril, 10 et 17 mai 1902.

pu être attribué à plus d'un peintre en renom. Les « Portinari », des portraits de l'exposition, semblent plus jeunes de beaucoup que ceux du retable de Florence, dont l'homme, surtout, ne rappelle qu'assez vaguement la physionomie. Seulement, — un critique très familiarisé avec les choses de Florence, M. A. Warburg, en a fait la remarque, — le collier de la dame est le même que celui porté par l'épouse de Tommaso dans le portrait des Offices. Longtemps ce fut à Van der Goes aussi que la tradition attribua le joli portrait de Philippe le Beau, — ou plutôt Charles-Quint jeune, — appartenant à la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges. Le catalogue le donne aujourd'hui comme d'un maître inconnu, chose à coup sûr prudente en ce qui concerne Van der Goes, mort en 1482, quand Philippe avait quatre ans à peine.

Thierry Bouts, Memling, Gérard David étaient, à l'exposition de Bruges, les personnalités dominantes. A eux appartenait la grande salle de l'exposition. C'est comme pour défier le parallèle que les églises et les couvents de Bruges s'étaient dessaisis de leurs œuvres maîtresses. Mentionner la *Châsse de sainte Ursule,* le *Mariage mystique de sainte Catherine,* le *Portrait de Martin Van Nieuwenhove,* équivaut à proclamer de nouveau leur supériorité. La *Vierge environnée de saintes,* le chef-d'œuvre de Gérard David que possède le Musée de Rouen, a été, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'objet de savantes études, au temps où cette grande production, de maître jusqu'alors inconnu, fut restituée par M. Weale à son légitime auteur (1).

Entre Gérard David et Memling, les rapports sont manifestes : ils puisent aux mêmes sources, marchent dans les mêmes sentiers. Bouts, à aucun titre, ne se confond avec

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. XX, p. 542.

eux, et l'on ne songe pas sans surprise que ses pages principales aient pu être longtemps attribuées à Memling.

A Haarlem, sa ville natale, à Louvain, sa patrie d'adoption, il subit d'autres influences. Non loin de lui avait travaillé ce typique Gérard, dit de Saint-Jean, ou encore Petit Gérard, qui, dans sa briève carrière, créa plus d'un chef-d'œuvre, et cet Albert Van Ouwater, dont le Musée de Berlin conserve une production (la seule déterminée jusqu'ici avec une entière certitude), où un prodigieux sentiment de la nature se mêle à une faculté de la rendre dont bien certainement ses successeurs devaient subir l'influence.

A l'exposition de Bruges, Gérard de Saint-Jean était représenté par un tout petit tableau, très remarqué dès le début, appartenant à M. Percy Macquoid, l'artiste anglais bien connu [1]. Le peintre y a représenté *Saint Jean-Baptiste au désert*. Un coup d'œil suffit pour le rattacher à ses pages, de si puissante expression, appartenant au Musée de Vienne. Le type du saint anachorète est exactement le même que celui du personnage du premier plan de la scène représentée par le peintre dans des panneaux du Musée autrichien. Ce visage est d'ailleurs bizarre et de facile recognition : long, émacié, des yeux très rapprochés, un front presque caché par une chevelure noire se confondant avec la barbe. Pour les deux figures, un même modèle a posé. Relevé par une tonalité harmonieuse (une draperie d'un bleu turquoise, rarement rencontré dans les tableaux du temps, en fournit la note dominante), de facture à la fois très savante et très libre, un délicieux fond de paysage faisant songer à celui de la *Pieta* de l'autre panneau de Vienne, le petit ensemble mérite d'être signalé comme des plus intéressant pour l'étude de son auteur.

---

(1) Ce precieux morceau est, depuis, devenu la propriété du Musée de Berlin.

Un autre tableau, de plus grandes dimensions, s'il n'est pas de Gérard, est certainement le travail d'un artiste très influencé par lui. Cette œuvre, exposée par sir C. A. Turner, à Londres, a pour sujet l'*Institution de la dévotion au Rosaire* (n° 256), c'est-à-dire la remise du rosaire à saint Dominique par la Vierge, la distribution et la vénération du rosaire, la prédication de saint Dominique. Un dévernissage poussé trop loin semble avoir altéré la couleur de ce tableau, d'aspect imprévu. L'extraordinaire liberté de la facture, l'heureuse disposition des groupes, la remarquable entente de la perspective aérienne lui donnent un aspect presque moderne. La présence, dans cette composition, d'une reine de France suivie de sa cour a fait croire à une œuvre de l'école française; le type confine de trop près à celui de Gérard de Saint-Jean pour ne pas donner une présomption très forte en faveur de l'attribution à ce maître. Il y a même à l'avant-plan, à droite, un courtisan de la suite de la princesse, dont la longue chevelure blonde, la toque posée sur l'oreille, le justaucorps vert, le manteau rouge et les housseaux jaunes font partie de la garde-robe du peintre de Haarlem. Nous devons, faute de place, nous abstenir de consacrer un plus long examen à cette peinture de si puissant intérêt et de si haute valeur artistique.

A l'école de Haarlem se rattache aussi le *Calvaire*, exposé par M. Glitza, de Hambourg, une page extrêmement curieuse attribuée peut-être à tort à Gérard de Saint-Jean, mais certainement conçue dans le style de ses œuvres.

Signalons, enfin, comme se rattachant à la même catégorie de productions énigmatiques, la petite Vierge debout, tenant l'enfant Jésus à l'entrée de l'abside d'une chapelle. Deux anges musiciens forment les volets de ce triptyque, appartenant à M. Mann, de Glasgow (n° 89). Cette peinture, présentée dans d'autres expositions déjà, y fut, comme

à Bruges, l'objet d'intéressantes controverses. Désignée tour à tour comme espagnole, comme italienne, comme flamande, on la catalogue maintenant comme de Memling. Elle nous semble infiniment plus près de l'école de Haarlem. Le type des anges surtout la rapproche des œuvres de Gérard de Saint-Jean. La Vierge est d'ailleurs très particulière et rappelle certaines estampes du XV[e] siècle du maître dit « des cartes à jour ». La draperie, d'un blanc bleuâtre, à plis épais, constitue un remarquable morceau de peinture, et d'un caractère trop spécial pour suggérer aucun rapport avec Memling.

Thierry Bouts, formé dans le voisinage immédiat de Gérard de Saint-Jean, n'est pas sans trahir l'influence de communes origines. Déjà M. Camille Benoît, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* a insisté sur ce point. La *Cène,* magistrale peinture appartenant à l'église Saint-Pierre de Louvain, qui occupa son auteur du mois de mars 1464 au mois de février 1468; le *Martyre de saint Érasme*, à la même église; le *Martyre de saint Hippolyte*, à la cathédrale de Bruges, formaient à l'exposition un ensemble impressionnant et imprévu.

Dessinateur de grand style, bien qu'un peu anguleux, coloriste admirable et singulier en outre, Bouts compte parmi les plus hautes personnalités artistiques du XV[e] siècle. Si la *Cène* avait pu être rapprochée de ses volets, aujourd'hui à Munich et à Berlin, l'effet d'ensemble eût été écrasant. Les types de Bouts sont très accusés, très personnels et, d'emblée, remettent en mémoire ceux de Gérard de Saint-Jean. Les apôtres de la *Cène* en fournissent le plus précieux exposé : figures graves, aux joues creuses, au nez droit, rarement aquilin, à la barbe plus longue que fournie, laissant à découvert une bouche aux lèvres fines et abaissées. A peine est-il besoin de faire ressortir combien ce type est voisin de celui du *Christ* de Quinten Massys. Impossible de ne point se sentir gagné

par la conviction que voici le maître du forgeron d'Anvers, par l'origine louvaniste de celui-ci. La chose est si vraie que, même à l'exposition, figurait sous le nom de Massys une *Tête de Christ*, appartenant à M. M. de Somzée, laquelle n'est, comme déjà le fit remarquer M. Friedlander lors de l'exposition de la « New Gallery » à Londres, en 1900, qu'un pseudo Bouts, le maître dit « de l'Assomption de la Vierge », sans doute Albert, le fils du peintre.

Le type féminin chez Bouts est régulier, mais impassible. Du reste, le peintre idéalise peu. Sous son pinceau, les martyres de saint Hippolyte et de saint Érasme se réduisent presque à de purs incidents. Les spectateurs, les acteurs eux-mêmes, s'en émeuvent peu. Dans le *Martyre de saint Érasme*, de la plus affreuse cruauté, puisqu'on y voit enrouler sur un treuil les entrailles du bienheureux, les tortionnaires s'acquittent de leur besogne en vulgaires tâcherons. L'un d'eux seulement serre les dents sous l'effort, et nous retrouvons précisément cette contraction du visage, à Anvers, dans le chef-d'œuvre de Quinten Massys, où l'on voit saint Jean plongé dans la chaudière d'huile bouillante.

Bouts, avons-nous dit, est un remarquable paysagiste. C'est, en outre, un traducteur fidèle de la nature ambiante. Dans le fond d'un *Crucifiement*, appartenant à M. A. Thiem, de San-Remo (n° 40), se découvre un panorama de Bruxelles, avec la tour de l'Hôtel de ville, la Porte de Hal et le Beffroi (l'église Saint-Nicolas).

La haute et inflexible conscience de Bouts lui permettait d'être à l'occasion un portraitiste de premier ordre. Dans la *Cène*, il s'est représenté dans un rôle secondaire; un portrait, le sien encore, appartenant à M. le baron Oppenheim, le classe au premier rang des maîtres du genre. C'est de nouveau son image, sans doute, que l'on retrouve sur les traits de saint Luc, dans un tableau malheureusement assez maltraité par une restauration, apparte-

nant à lord Penrhyn (n° 115). Le saint patron des peintres s'occupe de tracer sur le papier le portrait de la Vierge, assise devant lui sur un haut fauteuil à baldaquin, tenant l'enfant Jésus. La Madone n'est point gracieuse; le petit Jésus est plutôt maussade. Saint Luc, sous les traits de Bouts, moins avancé en âge que dans la *Cène*, est, en revanche, une belle et noble figure. Le peintre, coiffé de son traditionnel bonnet, de teinte violacée cette fois, porte une robe de nuance plus claire. Il s'agenouille à même le pavement. Le mobilier de la pièce, le paysage du fond, vu par les arcades, l'atelier du peintre surtout, qu'on aperçoit par une porte entr'ouverte, présente un grand intérêt. Saint Luc a momentanément délaissé le chevalet où repose une image ébauchée de la Madone. Elle se découpe en blanc sur le fond rouge. Les ustensiles du peintre, ses pinceaux, sa palette, de forme assez spéciale, sont des détails d'information précieuse. La gamme un peu criarde des colorations, le vert intense de la draperie recouvrant un siège au fond de l'appartement, doivent être portés au compte de la fâcheuse remise à neuf de cette intéressante production, nécessairement antérieure à la *Cène*, Bouts y apparaissant plus jeune.

Le *Christ chez Simon* (n° 39), à M. Thiem, peut être envisagé comme le prototype de diverses répétitions. Une d'elles est au Musée des Hospices, à Bruges même; une seconde, en contre-partie, au Musée de Bruxelles. L'attribution à Bouts se motive par de très hautes qualités picturales, un coloris splendide, l'exécution des détails. Il y a là aussi un jeune moine blanc, prosterné en prière dans l'embrasure d'une porte, qui est un véritable chef-d'œuvre. Les types, cependant, ne concordent pas d'une manière précise avec ceux de Bouts; le Christ surtout nous laisse perplexe.

Comme portraitiste encore, le peintre donne de nouvelles preuves de sa supériorité dans les images d'Hippolyte

Berthoz et d'Élisabeth de Keverwyk, donateurs du *Martyre de saint Hippolyte*, figurés sur le volet de ce précieux retable.

Nous avons déjà dit un mot du fils de Thierry, Albert, le peintre probable de l'*Assomption de la Vierge*, deux fois répétée au Musée de Bruxelles. De lui procèdent de nombreuses productions exposées à Bruges : les beaux volets du *Buisson ardent* et de la *Toison de Gédéon* (n° 41), à M. Crews, de Londres, réplique de deux remarquables peintures de la collection de Rodolphe Kann, de Paris; deux autres volets représentant des ecclésiastiques avec leurs saints patrons, appartenant à M. R. von Kaufmann (Gérard David)(n[os] 141 et 142); une tête du Christ couronné d'épines, au D[r] Martius, de Kiel, etc.

Malgré l'importance et les origines multiples des œuvres qui y figuraient, l'exposition de Bruges fut, peut-on dire, la glorification de Memling et de Gérard David. A l'exception de la *Vierge* de Rouen, c'était avec ses propres ressources qu'y pourvoyait la Belgique. La part de l'étranger, si importante qu'elle fût, ne constituait qu'un appoint. Moins que David, Memling se révélait sous un jour nouveau. Seuls, peut-être, ses portraits donnaient une note quelque peu imprévue. Aussi avons-nous jugé devoir mettre les principaux sous les yeux du lecteur. Eussent-elles été plus abondantes encore, les œuvres exposées du noble et suave artiste ne pouvaient rien ajouter de nouveau à la caractéristique de son génie.

On pouvait regretter l'absence de la *Bethsabée* de Stuttgart, mais, sauf cette lacune, étant donné ce qu'on pouvait faire, Memling apparaissait dans tout le rayonnement de sa gloire. Par malheur, rien n'est venu éclaircir le problème de ses débuts. Le merveilleux petit triptyque dit « de sir John Donne », exposé par le duc de Devonshire et dont la date, d'après les supputations de M. J. Weale,

se fixe à 1468 environ, cette petite *Glorification de la Vierge* n'est pas sensiblement différente des créations similaires de date fort postérieure. Le peintre paraît s'y être représenté sur l'un des volets. Il est sans barbe et fort différent, comme physionomie, des portraits traditionnels; mais il apparaît ici dans la force de l'âge. Eh bien! dans cette création (la plus reculée qu'on connaisse de son pinceau), nous trouvons, d'ores et déjà, les types, les attitudes, les relations de ton qui nous sont familiers. La Vierge, l'enfant Jésus, les anges ne sont en rien différents de ceux aperçus à travers l'ensemble des productions du maître, à part, peut-être, un peu plus de délicatesse dans le procédé. Le saint Jean est presque identique à celui d'un des volets de Vienne. De même, l'un des anges placés aux côtés de la Madone offre, en souriant, une pomme à l'enfant Jésus. Cette donnée, on le sait, se répète vingt fois dans les peintures de Memling. De même, nous voyons reparaître, avec les couleurs réelles, sur un tableau appartenant au prince de Lichtenstein, le saint Antoine figuré en grisaille sur le volet extérieur droit du petit triptyque de sir John Donne.

Au point de vue de la recherche des origines artistiques de Memling, il importe de signaler spécialement un tableau de maître inconnu, invoqué par M. Weale, comme ayant influé sur Gérard David : *Le Mariage de sainte Catherine,* conservé au Musée de Bruxelles. Cette peinture appartint, à dater de 1489, à l'église Notre-Dame de Bruges. Elle était autrefois classée, à Bruxelles, parmi l'école allemande et, malgré tout, elle détonne quelque peu dans le milieu où elle se produit. Dans cet ensemble, à certains égards très remarquable, où la Vierge, comme dans le tableau de Gérard David, est environnée de saintes, il importe de signaler l'identité presque absolue du groupe de Marie et de l'Enfant, avec le groupe correspondant du retable du duc de Devonshire. Les rencontres de ce genre

ne sont point fortuites ([1]). A rapprocher les deux créations, on hésite à envisager celle de l'inconnu comme inspirée par l'autre.

Qu'on ne nous en veuille pas d'omettre ici l'analyse des pages grandioses de Memling répandues dans les collections belges et où celles de Bruges occupent le premier rang. Celles venues de loin, que le hasard a un moment rapprochées, sollicitent les premières notre attention, non pas qu'elles soient supérieures, mais à cause de l'intérêt qu'elles éveillent. Tout le monde connaît le *Mariage de sainte Catherine* de l'hôpital Saint-Jean; peu de personnes avaient eu, jusqu'ici, l'occasion de voir sa réduction, appartenant à M. Léopold Goldschmidt, de Paris. Il est certain que les changements apportés par le peintre ont amélioré sa composition. Le donateur y apparaît dans le champ même du tableau; un paysage admirable remplace le fond d'architecture. Les anges, tous deux musiciens, sont plus gracieux aussi. C'est, en un mot, une œuvre nouvelle et puissante dans ses étroites dimensions.

Que Memling ait appartenu aux citoyens aisés de Bruges, on s'en étonne peu à mesurer sa fortune et l'étendue de sa clientèle. S'il travailla pour les églises, il travailla aussi pour les oratoires. La quantité de ses petites *Madones* accompagnées d'anges ou de donateurs est surprenante. Toutes relèvent d'une même donnée. Leur dimension varie moins que leur qualité, laquelle fait croire parfois à l'intervention d'auxiliaires. M. Justi en a retrouvé jusqu'au fond de la chapelle des rois catholiques à la cathédrale de Grenade. Plusieurs figuraient à l'exposition de Bruges, prêtées par le prince de Liechtenstein, par M. Thiem, par le duc d'Anhalt et par Mme Stephenson

([1]) La Madeleine, comme le faisait observer M. Durand-Gréville, est exactement la même figure que celle qui représente la même sainte dans la *Mise au tombeau* de Roger Van der Weyden, de la Galerie des Offices.

Clarke. Cette dernière nous paraît devoir, précisément, être la répétition de la peinture indiquée par M. Justi.

Parmi les plus précieux envois de l'étranger figurait l'*Annonciation*, appartenant au prince Radziwill, de Berlin. On assure que le cadre primitif de cet exceptionnel morceau portait, sur le chanfrein, la date de 1482, considérable dans la vie du maître, antérieure d'une couple d'années à l'achèvement du portrait du bourgmestre Moreel, morceau capital, faisant partie du retable de saint Christophe, saint Maur et saint Gilles, que nous reproduisons.

Rompant avec la formule établie par les Italiens, Memling place la Vierge debout. Elle est vêtue d'une robe flottante, de couleur blanche légèrement nuancée de bleu et d'un manteau bleu. Elle s'est levée respectueusement à l'apparition du messager céleste, vêtu d'une chape tissée de pourpre et d'or. Au-dessus de sa tête plane le Saint-Esprit; elle se sent défaillir. Deux anges la soutiennent avec des témoignages de joie et de respect. Leurs robes aux nuances tendres, lilas et blanc irisé, s'harmonisent avec leurs ailes bleues et vertes. L'intérieur où se passe la scène, le lit aux courtines rouges, la crédence aux menus accessoires, tout l'ensemble de la disposition, l'effet même, sont nouveaux pour nous. Si le coloris a moins d'éclat, en revanche il a plus de douceur et ajoute au charme de la scène, la plus gracieuse qu'ait tracée le pinceau de Memling.

Comme Fromentin le dit, « Memling » copie et idéalise. Ses personnages sont peints d'après nature. Les femmes, douces et gracieuses, puisent dans leur modestie un charme tout particulier. Leur chevelure, à peine ondulée, encadre un front élevé d'une remarquable pureté. La paupière mi-close, sous l'arc régulier des sourcils, la bouche petite, le menton très court, forment avec l'ovale régulier du visage, un ensemble agréable, mais de peu d'expression. Il est des œuvres où la Vierge semble moins jeune que

dans d'autres. On peut en dire autant de l'enfant Jésus, qui n'est plus le chétif nourrisson de Van der Weyden, mais est empreint de la grâce mutine d'un enfant conscient de ses gestes. Nous en avons trouvé le type, avec un peu de surprise, dans le petit garçon placé derrière le personnage du portrait exposé par le collège évangélique de Hermannstadt. Dans le portrait de femme qui sert de pendant au précédent figure le petit chien, un barbet, presque identiquement représenté aux pieds de la suivante dans la *Bethzabée*, la magnifique peinture de Stuttgart; le même chien réapparaît dans un des petits panneaux exposés par le Musée de Strasbourg, œuvres dont il importe de dire un mot.

Quelle est la part de Memling dans cette suite intéressante de peintures? Aucune, disent certains critiques. Nous n'allons pas aussi loin. Tout d'abord il convient de noter la signification de cet ensemble. M. « Georges de Loo » (Georges Hullin), dans son très savant catalogue critique de l'exposition, la détermine à merveille. C'est un triptyque, avec, au centre, le Ciel (Dieu le Père), l'Enfer (Lucifer); sur les volets, à l'intérieur, la Mort opposée à la Vanité de la vie; à l'extérieur, les armoiries [1] du propriétaire et une tête de mort; au-dessous de celle-ci, nous lisons cette phrase : *Scio enim quod Redemptor meus vivit.*

Nous n'insistons pas sur la ressemblance évidente de l'image du Père éternel avec le panneau central du grand retable de Najera, au Musée d'Anvers; à l'exposition, tout le monde la constatait. Nous pouvons passer sous silence les symboles. Plus intéressante est la figure de la

---

(1) Ces armoiries sont : d'argent, au griffon de gueules, armé et becqué d'or, au chef d'azur, à trois fleurs de lys d'or. Devise : « Nul bien sans peine » Plusieurs familles françaises ont adopté cette devise : de la Noue Harent, de Hault; également Montemerli, famille italienne, sans doute. Elles appartiennent en réalité à la famille Borelli.

Vanité, jeune femme dépouillée de tout voile, debout, dans un riant paysage où, sur le tapis de fleurs, trois chiens prennent leurs ébats. Cette figure nue a surpris, choqué même, quelques personnes. Memling en a fait d'autres, les a même multipliées dans son *Jugement dernier* de Dantzig. La figure d'*Ève*, du Musée de Vienne, nous fournit une autre étude de nu. Ce n'est donc point cette particularité qui peut faire repousser l'idée de son intervention. Considérées au point de vue de la valeur artistique, les peintures ont un mérite sérieux. Jadis, à Strasbourg, on les attribuait à Simon Marmion. Nous n'avions jamais cessé de les considérer comme plus apparentées avec Memling. L'impression demeure, sauf à croire au concours du pinceau de quelque auxiliaire.

Les scènes de la passion, dans l'œuvre de Memling, sont d'expression beaucoup plus contenue que chez Van der Weyden son maître. Dans la *Pieta* que nous reproduisons, appartenant au prince Doria, le plus émouvant sujet de ce genre issu de son pinceau, l'artiste introduit un donateur, très proche du personnage représenté dans le portrait de Hermannstadt. La nature tendre et recueillie de Memling répugne à la déformation des traits sous l'empire de la douleur. C'est d'ailleurs une scène profondément touchante que le baiser déposé par Marie sur le front meurtri du Sauveur. Madeleine, on le remarquera, s'essuie les yeux d'un bout de son voile. Le geste ne manque pas de grâce.

Comme portraitiste, Memling trouva ses principaux modèles dans l'opulente bourgeoisie brugeoise. Si l'on en juge par l'attitude de ses personnages, fréquemment représentés en prières, ses portraits ont dû souvent faire partie d'ensembles religieux. On ne peut douter que tel fut le cas du *Jeune Gentilhomme,* un des plus délicieux portraits de l'exposition, appartenant aujourd'hui à M. G. Salting, de Londres, comparable pour le charme de la physionomie

et la grâce juvénile à ce portrait de lord Philippe Wharton, qui fut le succès de l'exposition Van Dyck, à Anvers.

C'est encore le cas du beau portrait d'homme que reproduit notre gravure, appartenant au Musée de La Haye. Probablement fils de quelque étranger fixé à Bruges, fervent du fameux tir de Saint-Sébastien, un autre personnage, dont le splendide portrait appartient au baron Oppenheim, se présente avec plus de crânerie. Sa physionomie déterminée, sa lèvre altière font croire à quelque gentilhomme de haut rang.

Une partie de l'intérêt de ces effigies se perd, malheureusement, par suite de l'ignorance où nous sommes de l'identité des personnages représentés Il est à craindre que cette lacune ne soit jamais comblée. Œuvre d'une nature privée, le portrait est condamné à ce sort inévitable et contradictoire de perdre sa destination essentielle, la pérennité du souvenir de celui qu'il représente.

Avouons, au surplus, qu'il y a bien du charme aussi, dans les spéculations auxquelles donne naissance l'étude de ces physionomies si caractéristiques de leur temps. A quel milieu social appartenait la femme âgée dont le peintre nous a laissé le merveilleux portrait, appartenant à M. N..., de Paris? On sait que le pendant de ce morceau de nature « naturante », provenant, comme lui, de la collection Meazza, à Milan, fait partie du Musée de Berlin; c'est le portrait présumé du mari de la dame, quelque vieux serviteur de la maison de Bourgogne, sans doute. L'œuvre de Memling ne contient point de pages plus attachantes que ces effigies de si frappante vérité, les plus belles de l'école flamande depuis Van Eyck, couple dont les hasards du temps ont dissous l'union, rêvée, sans doute, éternelle!

Pas de Memling, mais digne de lui, cet autre portrait de femme, de physionomie si étrange (n° 108), provenant de la maison gothique de Woerlitz. Cette fois encore, il s'agit

de quelque femme de haut parage; la coupe et la richesse du costume le prouvent. D'ordre supérieur, la facture indique un maître de date quelque peu antérieure à Memling, maître anonyme dont, croyons-nous, un autre portrait féminin est entré à la « National Gallery » de Londres, par le legs Lyne Stephens. Nous ne nous hasardons à proposer aucun nom. Il s'agit sûrement d'un Flamand.

La *Châsse de sainte Ursule,* que la légende avait placée au début de la carrière de Memling, en fut le couronnement. Combien plus poétique la réalité et plus touchante la pensée de cet ensemble de haute perfection, marquant la fin d'une existence écoulée tout entière dans l'oubli des heures et sanctifiée par la conscience de la joie que procurait aux autres la joie qu'avait éprouvée lui-même cet ouvrier sans reproche dans l'accomplissement de sa tâche!

Le périlleux honneur de recueillir la succession d'un tel peintre échut à Gérard David. Arrivé de Hollande, artiste accompli, comme Memling était venu d'Allemagne, David fut du vivant même de son confrère, en 1488, chargé de travaux par la municipalité de Bruges. De là l'origine de ses deux grandes pages de la *Justice de Cambyse* et du *Supplice de Sisamnès,* datées de 1489, appartenant au Musée de Bruges. A l'exposition, elles encadraient sa *Vierge environnée de saintes*, du Musée de Rouen, offerte par le peintre lui-même à la communauté des religieuses de Sion, en 1509. L'ère des « Primitifs » est close. Gérard, contemporain de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, que, sans nul doute, il vit venir à Bruges, meurt plus tard que Raphaël. On ne peut nier cependant que ses œuvres ne le rattachent plutôt à Memling. A l'exposition figurait de lui, sous le nom de Mabuse, une *Adoration des mages,* appartenant au Musée de Bruxelles, peinture qui fut très longtemps désignée et cataloguée comme de Jean Van Eyck. Et, d'autre part, l'admirable *Sainte Famille,* appartenant

à M. Martin Le Roy, de Paris, était désignée à Bruges sous le nom de Quinten Massys.

Sous le nom de Memling, un petit triptyque de la *Messe de saint Grégoire* (n° 87), par Gérard David, répète, en petit, ses figures de saint Michel et de saint Jérôme du Musée de Vienne, tandis que la ravissante *Vierge à la bouillie,* du Musée de Strasbourg (n° 209), figura, sous le nom de Memling, à l'exposition des Alsaciens-Lorrains. En somme, David n'est nullement un peintre immobile, et voici, pour le prouver, une *Annonciation* composée des volets d'un ancien triptyque du Musée de Sigmaringen (n° 128). La gamme des tonalités y est remarquable. Il semble que dans la figure de la Vierge et dans le fond de l'appartement le peintre ait voulu harmoniser les diverses nuances du bleu. Bien avant Gainsborough, il a triomphé d'une difficulté réputée insurmontable par Reynolds. Le manteau de l'ange nous montre aussi dans sa doublure des couleurs diaprées, peu habituelles chez notre artiste.

C'est sans doute une œuvre de jeunesse de David que le petit *Saint François recevant les stigmates*, pendant d'un *Saint Jean-Baptiste*, tous deux à M. R. von Kaufmann. L'extase du saint se traduit d'une manière et avec un sentiment rares à rencontrer, si ce n'est au XVe siècle.

Placé dans le proche voisinage de l'admirable triptyque du *Baptême du Christ*, un des trésors du Musée de l'Académie (reproduit encore comme de Memling, dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres de Kellerhoven), la *Transfiguration de l'église Notre-Dame* nous paraît bien décidément devoir être attribuée à David, comme aussi la *Conversion de saint Paul* (n° 332), à M. A. Verhaegen. Exposée, comme de Jacques Cornelisz, elle a sûrement des titres moins sérieux à cette attribution que le n° 281, un triptyque représentant la *Vierge avec l'enfant Jésus et des donateurs,* cataloguée comme de « Jacques d'Amsterdam », c'est-à-dire du même maître.

Nous allons étonner, sans doute, plus d'un en soulevant la question de savoir si Gérard David n'est pour rien dans l'exécution du ravissant tableau (n° 273) appartenant au comte de Limburg-Stirum : *Une Fête de famille en plein air au château de Rumbeke*. Le château, situé non loin de Roulers, existe toujours. Seul, le couronnement de la tourelle a disparu. Nous sommes donc en pleine Flandre. David, personne ne l'ignore, est un paysagiste de tout premier ordre. Le fini de ses lointains confine au prodige. Il eut sûrement un œil conformé comme celui de Meissonnier, capable de voir et de rendre avec précision les moindres détails d'un arrière-plan. Or, celui de cette *Fête au château*, où défile une cavalcade, où passe un troupeau de moutons, sans parler d'autres menus détails, est la chose la plus exquise qu'on puisse considérer. Les personnages sont des portraits assez mal conservés ; mais, chose essentielle, l'ensemble de la coloration est conçu dans la gamme harmonieuse de David.

M. Weale, assure-t-on, le savait, que David n'est point lui-même l'auteur des paysages que l'on trouve dans son œuvre et que ceux-ci auraient été exécutés par Joachim Patenier. La thèse est évidemment trop absolue. Patenier a pu prêter son concours à Gérard, comme il le prêta à d'autres, surtout à Quinten Massys, chose établie par des documents. Il n'y a certes aucune analogie entre les paysages de ce dernier et ceux de son contemporain David. On en trouverait la preuve à l'exposition même, dans le merveilleux petit *Crucifiement* appartenant au prince de Liechtenstein et issu de la collaboration des deux artistes [1]. Figures et paysages se rattachent directe-

---

[1] Il existe des répétitions nombreuses de cette composition, probablement empruntée à un grand tableau de Massys que posséda l'église Notre Dame d'Anvers et qui périt dans les troubles religieux du XVIe siècle Nous avons

ment au grand tableau de l'*Ensevelissement du Christ*. Il n'y a aucun rapport entre les paysages très flamands de David et les sites mosans de Patenier. Personne ne méconnaîtra sans doute que l'étang avec ses cygnes, dans la *Fête au château*, ne soit un motif fréquent des fonds de Memling et de Gérard. Il n'y a donc rien de forcé dans le rapprochement que nous faisons entre le paysage de Rumbeke et les peintures de David.

Mais il nous faut poursuivre. L'exposition de Bruges est amplement pourvue des créations de deux peintres proches de David. L'un est le « Mostaert » de Waagen, le peintre des *Sept Douleurs de la Vierge*, tableau-type de Notre-Dame, exposé sous le n° 168, et son pendant, le n° 179, portrait de Georges Van de Velde, bourgmestre de la ville de Bruges et prévôt de la confrérie du Saint-Sang, du Musée de Bruxelles. Ce pseudo Mostaert, identifié simultanément par MM. Weale et Hubert avec Adrien Isenbrant, élève de Gérard David, était déjà signalé par Waagen comme se rattachant au maître dit des *Femmes à mi-corps*, de qui nous reproduisons un charmant spécimen, exposé par M. Paculty, de Paris; une *Jeune Femme écrivant une lettre*. On a été frappé à l'exposition du rapport entre ce peintre des femmes à mi-corps et le tableau de Rumbeke. D'instinct l'on s'est dit qu'il fallait chercher dans son voisinage l'auteur de la *Fête au château*. Que cet auteur ne soit point lui, mais plus près encore de David, cette opinion résulte de tout un ensemble de caractères appartenant en propre à celui-ci et que nous ne trouvons ni chez Isenbrant ni chez le peintre des femmes à mi-corps. Le professeur F. Wickhoff a, dans un récent travail, cher-

---

autrefois signalé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (3e période, t. I, p. 351) une des versions exposée comme toujours comme l'œuvre de Patenier, à la « National Gallery » de Londres. Une autre, avec figures demi-nature, fait partie de la collection Mayer-Van den Bergh, à Anvers.

ché à identifier avec Jean Clouet ce maître encore indéterminé. Sa thèse se fonde en grande partie sur les textes français des poésies que chantent fréquemment les jeunes femmes (1). Le savant auteur a pu établir que les jolies paroles servant de thème à la musique jouée par les trois gracieuses jeunes femmes du tableau du comte Horrach, exposé à Bruges, sont de Clément Marot.

Sans discuter ici le bien-fondé de l'hypothèse de M. Wickhoff, il nous faut signaler un tableau, non étudié jusqu'à ce jour, du maître des femmes à mi-corps, un *Repos en Égypte* (n° 266), appartenant au comte Ch. d'Ursel, de Bruges. Le paysage y est tout à fait remarquable, flamand, croyons-nous, avec un chemin de grands arbres, unique dans les tableaux du temps et n'offrant aucune analogie avec le paysage de Rumbeke.

Le pseudo Mostaert de Waagen disparu, nous tenons du moins le réel, grâce à l'identification, par M. Gustave Glück, en 1896 (2), du *Portrait d'homme,* — sans doute celui du maître, mentionné par Van Mander, — appartenant au Musée de Bruxelles et exposé à Bruges comme du « maître d'Oultremont ». Nous renvoyons le lecteur au travail de M. Glück et à la savante dissertation de M. Camille Benoît, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1899 (3).

A l'apport du Musée de Bruxelles était venue se joindre, à Bruges, une belle tête d'*Ecce Homo,* appartenant à M. Willett, de Brighton (n° 338), identique à celle du volet de gauche du retable du Musée de Bruxelles, ainsi qu'un portrait de jeune homme, dit Juste von Bronckhorst, appartenant à Mme O. Hainauer, de Berlin.

---

(1) Joissance vous donneray — Mon ami, et si vous menneray — la on pretend vostre esperance — Vivante ne vous laisseray. — Encores quant mort seray — Sy vous auray en souvenance.

(2) *Zeitschrift für bildende Kunst.*

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t XXI, p. 265.

La *Sybille persique*, exposée par Mme J. Hainauer, de Berlin, sous le nom de Mostaert, est la répétition du buste de femme désigné comme un portrait de Jacqueline de Bavière, au Musée d'Anvers et encore ailleurs. M. L. Dimier a signalé au lecteur de la *Chronique des Arts* (1) un autre exemplaire de ce tableau donné comme un portrait de demoiselle Anne de Driedeven, et daté de 1506. L'intervention de Mostaert est à rechercher. Nous ne l'écartons pas d'une manière absolue.

L'église Saint-Jacques de Bruges, entre divers tableaux de maîtres inconnus, exposait, sous le nom d'Albert Cornelisz, un *Couronnement de la Vierge,* dont on trouvera la reproduction dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. XII, 1901, pl. VI). C'est jusqu'ici l'unique spécimen connu du peintre, décédé à Bruges en 1532 et sur l'origine duquel M. Weale n'a pu rien découvrir. Van Mander nous parle d'un Cornelisz, dit Kunst fils et élève de Corneille Engelbrechtzen. Ledit Cornelisz, dit Van Mander, s'en allait par intervalles travailler durant plusieurs années à Bruges. Nous ne savons s'il y a quelque parenté entre lui et l'auteur de la peinture de l'église Saint-Jacques. Au nombre des renseignements donnés par M. Weale (2) sur ce peintre énigmatique, nous recueillons celui-ci : qu'Albert eut des fils peintres et que l'un eut pour prénom Corneille.

Ne manquons pas de dire, en passant, qu'un joli portrait équestre, dénommé Charles-Quint (n° 164), exposé par lord Northbrook comme de Bernard Van Orley, de qui sûrement il n'est pas, serait une œuvre authentique de Corneille Engelbrechtzen, d'après l'attribution de M. Friedlander, lors de l'exposition de la « New Gallery », à Londres, en 1900.

---

(1) *Chronique des Arts* du 12 avril 1902, p. 116.

(2) *Le Beffroi*, t. I (1863), pp 1-22.

Jean Prévost, « bon peintre », dit Albert Dürer, qui fut son hôte à Bruges en 1521, est encore un Brugeois d'adoption. Natif de Mons, en Hainaut, il travailla à Anvers. Son grand *Jugement dernier,* reproduit par notre gravure, est au Musée de Bruges. Il fut peint pour la municipalité en 1525. L'influence de Van Orley s'y fait sentir, ainsi que celle de Jérôme Bosch. Deux autres interprétations de la même donnée appartiennent à M. Weber, de Hambourg, et au comte Ruffo de Bonneval, à Bruxelles. Elles semblent plus anciennes ([1]).

De Jérôme Bosch, ou supposés tels, nous trouvions à Bruges, outre le curieux tableau, le *Christ présenté au peuple*, appartenant à M. L. Maeterlinck, de Gand, que son possesseur a décrit dans la *Gazette des Beaux-Arts* ([2]) et que nous reproduisons page 78, — un beau *Jugement dernier*, appartenant à M. Paculiy, de Paris, — un *Portement de Croix*, à la Société des Amis du Musée de Gand, et diverses «diableries», titre sous lequel nous rencontrons une ancienne et bonne copie du *Jardin des Délices* de l'Escurial, appartenant à M. Cardon, de Bruxelles. M. Dollmayr, dans sa très remarquable et importante étude sur Bosch, assignait à Jean Mandyn une bonne partie des œuvres de ce maître existant en Espagne, y compris les grands panneaux de l'Escurial. De Mandyn aussi nous paraît être le *Saint Christophe* (n° 234), appartenant à M. Novak, de Prague. La question Bosch est d'ailleurs fort complexe. Il était avéré, dès le XVIe siècle, que nombre de pages signées de son nom ne pouvaient être son œuvre.

Il y eut au XVIe siècle un copiste fameux, Marcel Coffermans ou Koffermans, dont M. Schloss, de Paris, expose

---

([1]) M. Georges Hulin a récemment consacré à Jean Prévost (Provost) une très intéressante étude dans la revue belge *Kunst en Leven* (l'Art et la Vie).

([2]) *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXIII, p. 68.

une *Sainte Famille* signée, laquelle n'est qu'une copie de l'estampe du maître B. M. (B..., n° 1). Le même Coffermans (¹) serait l'auteur responsable des deux « Lucas de Leyde » (n°s 391 et 392), où se répètent des gravures du célèbre artiste et d'autres œuvres similaires existant dans beaucoup de galeries. De lui encore émane, sans doute, la jolie suite de la *Passion* d'après les gravures de Goltzius, appartenant à M. L. Cardon, de Bruxelles (n° 392). On se demande s'il n'est point en outre l'auteur du petit triptyque (n° 87) déjà mentionné, *La Messe de saint Grégoire*. Le susdit Coffermans, dont nous avons signalé jadis aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une grande figure de la *Madeleine* rencontrée en Espagne, est, par lui-même, un maître peu intéressant, apparenté à Frans Floris. Un mot, en passant, d'un remarquable profil d'homme exposé par M. Cardon, de Bruxelles. Cette œuvre, attribuée à Lucas de Leyde, est sûrement italienne (lombarde), et, selon plusieurs critiques, de Bernardino Conti.

Sachons gré aux organisateurs de l'exposition d'y avoir ménagé une place aux maîtres du XVIe siècle. Nous avons dû à cette circonstance bon nombre de pages d'un intérêt sérieux et parfois de haute valeur, comme, par exemple, la très remarquable représentation de Lancelot Blondeel, maître trop peu étudié jusqu'ici, et de Pierre Pourbus, son gendre, un portraitiste admirable.

Mabuse, Quinten Massys et Van Orley, à côté de quelques œuvres non douteuses, servaient aussi de prête-noms à des attributions fantaisistes. Nous tenons pour très authentique le *Vieillard amoureux* (n° 359) de Massys,

---

(¹) Lecture de M. Hymans : *Dupes et Faussaires* (*Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 6 décembre 1903, et dans le volume des *Biographies* de H. Hymans, p. 510).

appartenant à la comtesse de Pourtalès, aussi bien que les *Têtes de vieillards* (n° 382), au prince Doria. Le *Cadran d'horloge,* enseigne supposée de la boutique de Josse, le frère de Quinten Massys, à M. Van Even, l'historien de l'école louvaniste, est d'un très sérieux intérêt. Nous avons dit ailleurs que le *Profil de vieillard,* signé : « Quintinius Metsiis pingebat anno 1513 », appartenant aujourd'hui à M[me] André, a pour point de départ le portrait de Cosme de Médicis, des Offices. Le *Christ bénissant*, au baron de Schickler, nous a paru une œuvre belle et ancienne, répétant la fameuse tête du Musée d'Anvers.

Le somptueux portrait d'Isabelle d'Autriche, par Mabuse, appartenant à M. Cardon, est tout ensemble un morceau de haute valeur artistique et de vif intérêt pour l'histoire. C'est une excellente chose également que le portrait de Philippe de Bourgogne, — tout au moins le personnage est présumé tel, — à M. Macquoid, de Londres.

Nullement de Mabuse, mais de Jean Bellegambe, est la *Vierge* du Musée de Glasgow, reproduite par notre gravure. Le coloris, le type de l'enfant Jésus et de la Madone, enfin le fond d'architecture, sont caractéristiques du maître.

A Dirck Velaert peut être attribué le charmant petit triptyque n° 191, *L'Adoration des mages*, *La Pentecôte* et *La Vierge dans une gloire*, exposé par sir F. Cook sous le nom de Mabuse. On sait que Velaert a été récemment identifié par M. Glück avec le fameux D* V.

Trois peintures authentiques de Pierre Breughel, dont deux jusqu'à ce jour inédites, forment le contingent très important de ce grand peintre. L'*Adoration des mages,* appartenant à M. Roth, de Vienne, est un morceau de haute saveur, remarquable par la gamme claire des colorations et l'expression des types, confinant à la caricature. Cette œuvre précieuse est datée de 1563. Le souvenir de Jérôme Bosch y est très apparent ; mais, certainement,

Breughel reste inférieur à la grandiose interprétation de son devancier.

Le *Pays de Cocagne,* en revanche, à M. von Kaufman, est de conception et d'exécution également délicieuses. On ne se lasse point d'en admirer le détail : le ravissant paysage où poussent des arbres en gâteaux, où le cochon tout rôti court déjà entamé, où les haies sont en saucisses, où un fleuve de lait serpente entre des montagnes de sucre, où l'œuf même, prêt à être gobé, marche vers la bouche du désœuvré. Et dans ce pays de délices sont étendus, à l'ombre d'une table servie, les représentants des diverses classes sociales : l'étudiant, le laboureur, le guerrier. La gamme des tons est aussi claire, aussi joyeuse que la donnée elle-même. Le rose tendre du costume du jeune clerc, les chausses rouges du soldat, le vêtement gris du laboureur, tout cela forme une harmonie exquise. Disons que ce charmant tableau est daté de 1567. Le *Dénombrement à Bethléem,* au Musée de Bruxelles, est de 1566. Ces diverses peintures sont donc de la dernière période de la carrière de leur auteur, illustrée par le petit tableau des *Gueux* du Louvre et couronnée par la *Parabole des aveugles* du Musée de Naples.

La *Judith* que reproduit notre gravure d'après l'original de Jean Massys, appartenant à M. Donnat, est un morceau de grand style, non seulement un des plus beaux de son auteur, mais un des plus remarquables d'une période de l'art flamand jugée par quelques critiques avec une sévérité presque excessive. Le tableau est signé sur la lame du glaive tenu par l'héroïne biblique.

Nous nous sommes demandé, en considérant cette peinture, si, en dernière analyse, Jan Massys ne serait pas l'auteur de la fameuse *Bethsabée* de Stuttgart, comme déjà nous en avions le soupçon.

En déposant la plume, notre tâche serait imparfaitement remplie sans l'expression d'une gratitude très vive envers

les promoteurs et les organisateurs d'une manifestation d'art destinée, non pas seulement à laisser d'ineffaçables souvenirs à ceux qui ont eu le bonheur de la voir, mais destinée aussi, nous en avons l'espérance, à devenir le point de départ de nouvelles et fructueuses études sur l'histoire de la peinture au XVe et au XVIe siècle.

A ce titre même, nous avons à exprimer le regret de n'avoir consacré qu'un espace relativement restreint à l'analyse de ses trésors. Beaucoup d'œuvres aussi, arrivées tardivement, n'ont pas pu être étudiées à la place qui, logiquement, leur appartenait. C'est notamment le cas des précieux panneaux appartenant à M. Théophile Belin, *La Légende de saint Georges,* dont il nous eût été agréable de pouvoir donner l'analyse et la reproduction. Il en est de même des panneaux de M. E. Delignières, d'Abbeville, lesquels, comme les précédents, nous ont paru français. Parmi les historiens d'art qui les ont vus à Bruges, il s'en trouvera, nous nous plaisons à le croire, de plus renseignés que nous sur l'origine de ces intéressantes créations (1).

(1) Déjà M. Georges Hulin, dans le dernier fascicule de son catalogue critique, leur consacre quelques pages intéressantes.

**Démolition de la Montagne de la Cour.
Le Mont des Arts. — Transfert du Musée ancien de peintures.
Exposition à la Salle Le Roy
de peintures françaises et belges tirées des collections
du pays et de la collection Huybrechts d'Anvers.
Legs de Hirsch à la Bibliothèque royale. — Formation du Musée
Mayer Van den Bergh par la mère du collectionneur.
Legs de livres au Cinquantenaire, de tableaux au Musée.
Exposition De Vigne à Bruxelles.
Projet d'exposition de Primitifs à Bruges** (1).

La première année du XXe siècle, fort riche en promesses, n'a pas été décidément très brillante. On avait espéré, dans la capitale, voir la fin du déplorable *statu quo* en ce qui concerne l'expropriation du quartier de la Montagne de la Cour, destinée à devenir le Mont des Arts. La Montagne de la Cour, c'est la voie de communication, près de la place Royale, où s'achève la longue montée qui, de part en part, de l'est à l'ouest, traverse Bruxelles. La place Royale, le Coudenberg (Mont froid), où, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle environ, s'éleva le Palais impérial, constitue en fait le sommet d'une des sept collines dont quelques auteurs anciens prirent texte pour comparer Bruxelles à Rome. Le nom de Montagne de la Cour était donc absolument approprié jadis; celui de Mont des Arts le sera le jour — on nous le promet prochain — où le Musée de peinture, prolongé au sud, dominera les perspectives lointaines qui doivent s'ouvrir après la démolition de plusieurs des immeubles longeant la rue actuelle. Les plans, dus à l'architecte Maquet, comportent une vaste annexe, en style classique, doublant presque la superficie de ce qui fut longtemps le Musée ancien et sert

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1902, vol. 27, p. 167.

exclusivement aujourd'hui au Musée moderne. Les artistes verraient avec plaisir une partie, sinon la totalité, des nouvelles constructions leur revenir. On avait érigé à leur intention le Palais des Beaux-Arts, mais il est devenu le Musée de peintures anciennes, et du même coup, les expositions ont été bannies de l'édifice où avaient été prévus tous leurs besoins. Nous sommes ainsi, depuis plusieurs années, revenus au provisoire si bien apprécié dans le « Propos du jour » de la *Chronique des Arts* du 23 novembre. En matière d'expositions temporaires, le provisoire n'est pas sans présenter ses avantages, dont le principal est de permettre des dispositions ingénieuses et d'ajouter l'incontestable attrait de l'imprévu à l'apparition d'œuvres encore ignorées. En revanche, on s'explique assez que les artistes ayant eu la joie de posséder un local grandiosement conçu, offrant de spacieux salons bien éclairés, aient été navrés d'en être dépossédés. Ce n'était pas la peine, vraiment, de se mettre en dépense pour ne leur donner qu'une brève illusion.

Le transfert du Musée ancien et du Musée moderne (on peut le lire dans la jolie préface de M. Fétis au catalogue du Musée moderne) fut aussi dicté par le souci de soustraire les trésors d'art aux dangers résultant de la proximité des habitations adossées aux flancs des locaux dits de l'Ancienne Cour. Pendant quelque temps, c'est dans ces derniers locaux que se firent les expositions périodiques, mais l'espace manqua bientôt; le Musée moderne se sépara du Musée ancien et ne fit que gagner à revenir à son installation primitive. Le plus curieux est qu'en vue des extensions futures du Musée ancien on avait, il y a un quart de siècle, procédé à d'importants travaux inaugurés avec grand éclat. Quelques artistes étrangers, Fromentin notamment, qui à ce moment s'occupait de ses *Maîtres d'autrefois,* étaient présents aux cérémonies. Les salles nouvelles prirent la place de quelques pièces intéressantes, riche-

ment décorées, ayant fait partie de l'ancienne résidence du prince Charles de Lorraine. En somme, Bruxelles reste privée, pour le moment, d'un local d'exposition. La création du « Mont des Arts » contient sans doute la solution du problème. Malheureusement, à part quelques démolitions, tout demeure à l'état de projet.

La pénurie des locaux d'exposition à Bruxelles a fait accueillir avec satisfaction l'ouverture, au mois de novembre, de la galerie spacieuse élevée par M. M. Le Roy, sur un terrain de la rue du Grand-Cerf. Bien éclairée, d'accès commode et, de plus, située dans un quartier élégant, à proximité de l'hôtel d'Arenberg, la nouvelle salle trouvera certainement son emploi en bien des circonstances. Une exposition inaugurale, composée de peintures modernes, en a appris le chemin au public. Tirés des principales collections belges, les éléments de cette remarquable exhibition ont fait connaître l'existence en Belgique d'un nombre considérable de productions signées des principaux noms de l'école française. Ce n'est pas chose fréquente chez nous de voir réunis six Diaz, cinq Corot, autant de Troyon, des Delacroix, des Decamps, dont les *Singes musiciens*. Alfred Stevens, aussi, et Leys étaient représentés par un ensemble de leurs plus belles productions. C'est, depuis la mort du maître anversois, la plus riche exibition de ses œuvres dont on se souvienne. On l'y voyait représenté dans presque toutes ses manières, depuis le *Modèle,* daté de 1851, jusqu'aux projets des peintures de la salle à manger de sa demeure, maintenant démolie. Les *Femmes juives à la synagogue de Prague* (1852); les *Femmes catholiques* (1853), de l'ancienne collection Van Praet, un des chefs-d'œuvre du maître, dont la *Gazette* a donné jadis une gravure [1]; la *Visite de Charles-Quint à l'impri-*

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1re période, t. XX, p. 302.

merie Plantin (1856), tableau remarquable d'un épisode imaginaire; plusieurs autres pages non datées, parmi lesquelles les *Apprêts du festin*, reproduit en gravure par Bracquemond, et le délicieux *Petit Chanteur* dans le goût de Pieter de Hoogh, créé pour servir à la décoration de l'atelier de Madou. Il était particulièrement intéressant de retrouver, dans une peinture de Henri de Braekeleer, neveu et élève de Leys, une vue d'ensemble de la salle à manger que décoraient les fresques aujourd'hui transportées à l'Hôtel de ville d'Anvers.

Plusieurs des peintures exposées provenaient de la collection de M. Edm. Huybrechts, amateur anversois, décédé depuis peu et dont la riche galerie ne tardera pas à être livrée aux enchères publiques. C'est à la fois une perte pour la Belgique et pour les amateurs, devant qui s'ouvrait avec un si aimable empressement la somptueuse habitation de l'avenue Isabelle.

Par une triste coïncidence, presque en même temps que M. Huybrechts, a disparu un autre collectionneur notable d'Anvers, le chevalier Mayer-Van den Bergh, l'heureux possesseur d'un ensemble de peintures primitives et d'antiquités de tout premier ordre. Il était, au cours des dernières années, entré en possession d'une partie notable de l'ancienne collection De Non et se vantait de posséder une figurine de deuillant détachée de l'un des tombeaux de Dijon. Numismate, il possédait un médailler remarquable, où figurait un bronze, jusqu'à ce jour unique, attribué avec raison, sans doute, à Quinten Massys et représentant la sœur du peintre, auteur présumé de divers médaillons, comme l'on sait.

La collection Mayer-Van den Berg ne sera pas dispersée. Accomplissant le vœu du fils si cruellement ravi à son affection, la mère du défunt fait actuellement construire, à côté de son hôtel de la rue de l'Hôpital, une galerie où figurera l'ensemble des richesses que le jeune amateur

était parvenu à recueillir, et parmi lesquelles figure le joli tableau de P. Breughel le vieux, *Marguerite l'Enragée,* auquel la *Gazette* a jadis consacré un article spécial [1]. M. Mayer possédait des miniatures exquises et notamment un livre d'Heures du XVe siècle, qu'il est permis de compter parmi les plus beaux spécimens du genre.

*
* *

Un des événements de l'année écoulée aura été l'installation et l'ouverture au public des collections de feu le baron Lucien de Hirsch, réunies au Cabinet de Numismatique de la Bibliothèque royale. L'État belge s'est enrichi, par voie d'héritage, de ce précieux ensemble de médailles et de monnaies, de terres cuites et de vases grecs. Conformément aux volontés de la donatrice, Mme la baronne de Hirsch, la collection indivise occupe, à l'étage de la Bibliothèque royale, une salle contiguë au Cabinet des Médailles. Au centre est installée une vitrine où, en dehors des monnaies et des médailles, se trouve groupé l'ensemble des objets formant la collection : dix-sept vases, quarante-trois terres cuites, une dizaine de bronzes et vingt et une phiales de verre.

Presque toutes ces pièces ont leur célébrité. Toutes, d'ailleurs, comptent parmi les plus beaux spécimens du genre et firent sensation aux ventes où elles se produisirent, la vente Castellani, notamment, de laquelle provient ce fameux poignard d'Amasis, trouvé dans la sépulture de ce pharaon par Mariette Cey.

De qualité exceptionnelle sont surtout les vases. Une pyxide à figures rouges sur fond noir est signée Mégaklès. Le couvercle, où sont figurés cinq lièvres en diverses atti-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 3e période, t. XVIII, p. 510.

tudes, révèle non seulement un artiste habile, mais singulièrement préoccupé d'être vrai. On dirait l'œuvre d'un des graveurs minutieux et typiques du XVe siècle. Un rhyton en forme de tête d'aigle, de la collection Castellani, est, dit-on, le plus beau qui existe. Les terres cuites, d'origine tanagréenne, toutes de la plus remarquable finesse, sont dans un merveilleux état de conservation. Exceptionnelles, même parmi tant de choses exquises, sont la *Jeune mère allaitant son enfant* et la *Jeune Tanagréenne relevant son manteau*. Morceaux d'un charme incomparable et d'une distinction de lignes faite pour nous montrer que l'art grec savait rester grand jusque dans les proportions les plus réduites. Le second de ces morceaux a gardé sa polychromie : il provient de la collection Sabouroff. A mentionner encore une figurine de jeune fille, *Glycère* peut-être, portant une couronne de fleurs; une délicieuse *Vénus à la coquille,* un superbe masque d'*Hermès* polychromé; un *Groupe d'Europe avec le Taureau*. En vérité, il faudrait tout énumérer. Que ces Tanagra soient uniques, c'est douteux : le Musée des Antiquités de Bruxelles même possède, dans le nombre de ses excellentes terres cuites, un groupe que nous retrouvons identique dans la collection de Hirsch.

On a témoigné quelque surprise de voir la Bibliothèque royale rendue dépositaire, avec les médailles de la collection de Hirsch, d'un ordre d'objets que leur nature désigne plutôt pour figurer parmi d'autres similaires, appartenant également à l'État, c'est-à-dire au Musée des Arts décoratifs et industriels au Palais du Cinquantenaire. Il n'y a pas, je crois, à épiloguer là-dessus. Le testament de la baronne a exigé que la collection de son fils demeurât indivise. Exhiber dans un Musée public des monnaies et des médailles que déjà leur valeur vénale désigne aux tentatives des malandrins, il n'y faut pas songer. La collection devant former un tout, reconstituer en quelque sorte la

pensée de celui qui fut son créateur, quoi d'étrange à la trouver réunie dans un milieu soustrait sans doute aux grandes fréquentations, mais toujours accessible, comme au « British Museum », certaines parties des collections ne sont visibles que pour l'élite des amateurs?

Le Musée des Arts décoratifs semble être presque seul, parmi les collections belges, à bénéficier des libéralités privées, si l'on en juge par les informations de son organe officiel. Une bibliothèque qu'il fonde a déjà reçu de précieux dons, chose si rare pour les collections d'autre nature, qu'elle y fait presque événement.

Au Musée de Peinture, les toiles gracieusement offertes à l'État ne comptent ni par leur nombre ni par leur importance. Raison de plus pour signaler la très remarquable création dont un généreux anonyme a récemment enrichi le Musée de Bruxelles. Sous la signature de W. von Ehrenberg et la date de 1667, elle représente l'*Intérieur de l'église des Jésuites d'Anvers,* dans toute la fraîcheur de la parure que lui avait faite Rubens, et que devait bientôt détruire l'incendie allumé par la foudre en 1718. On connaissait, notamment à Vienne et à Madrid, des représentations de l'église au temps de sa splendeur; aucune pourtant n'égale, en excellence ou en précision de détail, la charmante peinture dont vient de s'enrichir le Musée et qui, du reste, est l'œuvre du plus habile des maîtres dans le genre spécial des intérieurs de monuments. Comme s'il avait eu la prescience de la destruction si proche de tout ce que retraçait son pinceau, M. von Ehrenberg a voulu léguer à la postérité un souvenir absolument exact de la richesse décorative que les Jésuites d'Anvers avaient prodiguée dans leur temple, d'ailleurs cité comme une merveille par les contemporains.

* * *

Il a été question à diverses reprises, ces dernières années, d'un projet d'exposition d'œuvres de la primitive école de peinture flamande. Entravé par des difficultés imprévues, ce projet est, semble-t-il, à la veille de se réaliser. Les promoteurs de la manifestation artistique avaient songé tout d'abord à Bruxelles pour y réunir les productions recueillies en Belgique ou ailleurs, en vue d'une reconstitution de l'admirable période d'art qu'il s'agit de représenter. La province, toutefois, se fit tirer l'oreille. Depuis, c'est à Bruges qu'ils ont donné la préférence, Bruges, où les églises, les couvents, les établissements charitables contiennent en si grand nombre des pages à peine connues, autour desquelles viendront se grouper les envois du pays et surtout de l'étranger, du moins on l'espère.

Sans compter que, dans le cadre merveilleux offert par l'antique cité flamande, l'attrait de l'exposition sera en quelque sorte doublé, le nom de Bruges se mêle si invinciblement à l'idée qu'on se forme des manifestations les plus anciennes de l'école flamande, qu'en vérité, après la glorification, à Anvers, de Rubens et de Van Dyck, il appartenait à Bruges de prendre l'initiative de glorifier les divers génies artistiques si puissamment associés à son histoire : Van Eyck, Memling et Gérard David, encore qu'aucun d'eux n'ait vu le jour dans ses murs.

Faisons des vœux pour la réussite du projet, destiné, la chose ne saurait être douteuse, à rencontrer la chaleureuse adhésion de tous les amis des arts.

Que les difficultés d'exécution soient grandes, rien de plus certain. Rêver le déplacement des pages d'importance exceptionnelle, comme, par exemple, l'*Adoration de l'Agneau,* serait vouloir l'impossible. Toutes les assurances du monde ne compenseraient pas la perte de ce chef-d'œuvre. Mais, même laissant à part le cas d'une page à la conservation de laquelle s'intéresse non pas seulement la

Belgique, mais le monde, c'est chose à coup sûr délicate que la concentration, — car tel est l'idéal entrevu, — en un même lieu, de tout un ensemble de créations appartenant aux joyaux de l'art par leur délicatesse non moins que par leur rareté. Le simple fait d'aller de l'avant implique la disposition de vastes ressources de toute nature et garantit en quelque sorte la réussite.

L'exposition aura lieu dans deux locaux différents, l'hôtel Grunthuse, supérieurement restauré par M. de la Censerie, et l'Académie des Beaux-Arts, où, plus spécialement, seront exposées les œuvres picturales. Aucune production admise ne pourra être postérieure à la première moitié du XVIe siècle. La période de cent cinquante ans que pourra embrasser l'exposition représente, en somme, l'une des plus grandes de l'histoire de l'art en Flandre et même en Italie.

Le succès — nous aimons à l'escompter — ne restera point stérile. Bruges, si riche en chefs-d'œuvre de la période qu'il s'agit de représenter, où tant de glorieux souvenirs revivent en des pages de si merveilleuse perfection, Bruges n'a pas songé jusqu'à ce jour à leur donner un asile digne d'elles. Jadis reléguées au deuxième étage des locaux de l'Académie des Beaux-Arts et sans cesse menacées d'être la proie des flammes, dans ce bâtiment où tous les étages s'éclairaient journellement de centaines de lampes, les œuvres des plus glorieux représentants de l'école de Bruges ont, actuellement, pour lieu d'exposition, une ancienne chapelle, où sans doute leur conservation est mieux assurée, mais où un éclairage totalement insuffisant permet à peine d'en faire l'étude approfondie.

Pénurie de ressources, dit-on. Non pas. Les journaux n'annonçaient-ils pas, tout récemment, qu'une somme de 90,000 francs allait être affectée à la restauration de la poste d'Ostende, sans autre objet que de remettre en état un monument ancien, défiguré? Et, certes, la plus belle

restauration par M. de la Censerie de l'hôtel Grunthuse, d'usage définitif encore indéterminé, prouve que la municipalité sait, à l'occasion, s'imposer des sacrifices voulus pour soustraire à la destruction les monuments de son passé.

L'exposition, à la réussite de laquelle, sous la présidence du baron H. Kervyn de Lettenhove, coopèrent de précieux dévouements, et qui compte parmi ses organisateurs notre éminent collaborateur M. James Weale, en dehors de son attrait naturel, sera féconde aussi en résultats durables.

Comment douter que le surcroît de relief forcément acquis à la ville n'ait pour conséquence directe de faire comprendre à tous que, devant aux arts sa principale notoriété, leur glorification est chose d'intérêt primordial?

En choisissant l'hôtel Grunthuse pour l'exposition des antiquités, les organisateurs espèrent y grouper des meubles, tentures, etc., destinés à donner à l'antique demeure des comtes de Bruges sa physionomie originelle. Souhaitons-leur d'y réussir, encore qu'il soit bien difficile de trouver, dans les collections particulières, pareil ensemble d'objets du XVe siècle.

L'année 1901 s'est close sur une exposition partielle, mais d'ailleurs considérable, de l'œuvre du statuaire Paul de Vigne, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Le public a revu, avec une émotion profonde, les morceaux de conception si élevée, d'exécution si simple et si grande, qui avaient fait la plus juste réputation du maître gantois. La *Gazette* (1) a rendu un légitime hommage au talent de Paul de Vigne par la reproduction de son beau groupe de la façade du Palais des Beaux-Arts. L'artiste y donnait la mesure de ses hautes qualités de style, en même

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 3e période, t. II, p. 402.

temps que de l'étendue de son savoir. Nous nous trompons fort, ou ce sera sur ce bronze que se fondera le renom futur de son auteur, comme il lui ouvrit les portes de l'Institut, dont Paul de Vigne était correspondant. Le Gouvernement belge a fait l'acquisition de plusieurs bustes de l'artiste défunt, pour les joindre au contingent de ses œuvres appartenant au Musée de l'État.

Le buste en bronze de Paul de Vigne, par son confrère Rodin, fut un des succès de l'exposition du Cercle.

La vente Huybrechts à Anvers [1].

La vente Huybrechts, à Anvers, à mis en mouvement, durant quatre jours, le monde des amateurs. C'est par centaines que se pressèrent acheteurs et curieux dans la vaste halle érigée sur les jardins du magnifique hôtel où le passionné collectionneur que fut M. Edmond Huybrechts avait, pourrait-on dire, entassé les toiles anciennes et modernes formant sa riche galerie. Héritier, il y a un quart de siècle, d'une collection déjà fort importante, réunie par son oncle, lui-même l'avait pour le moins triplée. Sa prédilection évidente, sinon exclusive, allait aux maîtres nationaux, ce qui d'ailleurs ne l'empêcha pas de donner place dans sa galerie à des pages telles, par exemple, que la *Madone* de l'ancienne collection Willet de Brighton, dite de Fouquet, exposée naguère à Londres au « Burlington Fine Arts Club », et que la *Gazette* a reproduite à l'appui de l'article où M. C. Benoît restitue

---

(1) *Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1902, p. 191.

cette œuvre au maître du retable de Moulins. De même, entre les modernes, quelques œuvres de choix de l'école française peuplaient ses salons. La part principale, toutefois, était faite aux Belges, et, entre les Belges, aux Anversois.

Anvers a vu, avec tristesse, se disperser la dernière de ses galeries importantes; il est certain, d'autre part, que les prix d'adjudication n'ont pas répondu à son attente. M. Huybrechts, à côté des productions capitales, avait libéralement — trop libéralement même — tenu à procurer les honneurs de sa galerie à des maîtres aimables parfois, intéressants toujours, mais d'ordre secondaire. Tant que vécut le collectionneur, ces productions occupèrent une place très honorable, et il travaillait souvent ainsi à les soutenir de quelque réputation. Depuis on les a regardées plus sévèrement. Bien plus, des pages de qualité intrinsèque réelle se sont trouvées dépréciées simplement par l'effet de lassitude. C'est ainsi que la seconde vacation a produit à peine 53,000 francs, la quatrième un peu plus de 60,000 francs pour un ensemble de quelque trois cents peintures. Pourtant ces deux séances comprenaient des créations parfaitement authentiques d'artistes très considérés. Ajoutons, enfin, que pour les anciens maîtres on a abusé des grands noms. Ainsi, pour citer Rubens, on a vu la très belle esquisse de l'*Assomption de la Vierge,* du Musée de Düsseldorf, trouver amateur à 20,000 francs, alors que d'autres productions, données au maître sans aucune réserve, n'arrivaient pas au quart de pareille somme.

Les trois œuvres capitales de la vente, dans la catégorie des anciens, étaient la *Vierge* du maître dit « de Moulins » déjà mentionnée; le *Dénombrement de Bethléem,* de Peter Breughel le vieux, et un *Portrait d'homme,* par Jordaens. De la première, le Musée de Bruxelles, faisant la surenchère contre le Louvre, est resté adjudicataire au

prix de 34,000 francs. Le morceau est, d'ailleurs, de premier ordre et dans un état de conservation irréprochable. C'est au Musée de Bruxelles encore qu'est échu, au prix de 9,000 francs, le Breughel, morceau signé et daté de 1566, l'original d'assez nombreuses répétitions de P. Breughel le jeune, dit d'Enfer, pour la plupart, et dont les Musées de Bruxelles et d'Anvers possèdent chacun un exemplaire. On connaît cette scène, si caractéristique de son auteur, où, dans une campagne brabançonne couverte de neige, on voit la Vierge et son époux s'acheminer vers l'office du censeur, Joseph portant sur l'épaule une gigantesque scie! La peinture est de qualité excellente et de touche spirituelle, comme tout ce qui émane du surprenant coloriste que fut Peter Breughel. Chose assez frappante, la couleur des vêtements de beaucoup de figures est d'une nuance verte assez prononcée. On se demande si le temps n'est pour rien dans l'abondance d'une couleur peu fréquente aujourd'hui dans les étoffes employées parmi la classe populaire : le bleu aurait tourné au vert. Au surplus, l'original et la copie diffèrent par nombre de détails, et particulièrement dans le choix des couleurs. C'est un point intéressant à constater.

Le *Portrait d'homme,* de Jordaens, a été poussé à 52,000 francs et adjugé à un marchand anglais. Comme l'on sait, le Musée du Louvre possède le dessin de cette effigie et du pendant, la femme du personnage, dont la peinture existe au Musée de Bruxelles. Datés de 1641, les morceaux ne sont pas, tout au moins dans leur état actuel, des œuvres de qualité supérieure. Pourtant, la toile vendue à Anvers, le 12 mai, est de physionomie impressionnante. Le modèle, homme gros et réjoui, âgé, dit l'inscription, de 73 ans, était fait pour procurer à Jordaens l'occasion d'un chef-d'œuvre. Il y a presque réussi. On croit, et peut-être pas à tort, avoir sous les yeux un des personnages que le superbe coloriste introduit dans ses fêtes de famille, où

chantent à l'unisson jeunes et vieux, et dans lesquelles, roi de la fève, il lève son verre aux acclamations de ceux qui l'environnent et qui forment sa cour d'un soir. C'est, du reste, un homme de qualité, ce Falstaff, à en juger par la richesse de l'entourage où le place le peintre.

D'autres Jordaens, très authentiques : *Rébecca à la fontaine, Apollon et Marsyas,* acquis par la Société des Amis du Musée de Gand, sont restés à des prix modérés. La même Société a acquis pour 3,900 francs un excellent Van Begeren et une belle *Chasse au renard* de F. Snyders.

Parmi les Primitifs, assez rares, un petit triptyque, offrant la *Messe de saint Grégoire, saint Michel et saint Jérôme,* portait, malencontreusement, le nom de Memling. C'était, tout au moins pour les figures latérales, une adaptation de deux figures de Gérard David. Une *Madone embrassant l'enfant Jésus,* attribuée à Quinten Massys, était une peinture d'excellente qualité, bien que peut-être de Jean Massys. On l'a payée 22,000 francs. Une *Vierge* de l'école italienne, attribuée jadis à Raphaël, et plutôt de Lorenzo di Credi, a atteint 34,500 francs, une des principales adjudications de la vente.

A citer encore des « Lucas de Leyde », — il y en avait deux, — *Le Christ devant Caïphe* et *La descente de Croix,* appartenant à la série des reproductions d'estampes, toutes de la même main, et répandues dans divers Musées : Anvers, Budapest, etc. ; plusieurs ouvrages catalogués sous le nom de Van Dyck, dont une seule, d'ailleurs remarquable, une belle esquisse de l'*Adoration des bergers* de l'église Notre-Dame de Termonde, pouvait être envisagée comme authentique, et a été payée les 8,000 francs qu'elle valait ; deux portraits imposants du baron et de la baronne de Gottignies, présentés sous le nom de Nicolas Maes, vendus ensemble 18,350 francs, et appartenant, assurait un connaisseur, à Gonzalès Coques, ce qui, du

reste, ne leur enlèverait rien de leur mérite; une vaste composition très mouvementée du *Massacre des Innocents,* d'Antoine Sallaert, intéressant artiste bruxellois, adjugée au Musée de Bruxelles au prix de 1,025 francs.

L'école hollandaise comptait des spécimens excellents : deux Cuyp, remarquables l'un et l'autre : *Le prince d'Orange au siège de Bréda,* très belle peinture, poussée à 14,400 francs; deux Hobbema ont respectivement atteint 19,500 et 11,500 francs.

Si la compétence de M. Huybrechts s'était affirmée dans la série des œuvres anciennes dont il avait peuplé sa galerie, nul doute que ses préférences ne fussent pour les maîtres modernes. De même que sa belle demeure était familière aux artistes, de même les parois de sa galerie donnaient une représentation presque intégrale de l'école belge au XIX[e] siècle : quinze Leys, entre lesquels plusieurs de première importance, — *Les Femmes catholiques,* par exemple, — de délicieux Henri de Braekeleer, deux admirables Alfred Stevens. Ces diverses productions restent en Belgique, chose assez surprenante, si l'on considère la notoriété des maîtres et celle des œuvres où figure leur nom. La *Gazette des Beaux-Arts* a contribué, par une excellente gravure, à faire connaître les *Femmes catholiques,* page comptée parmi les meilleures de l'ancienne galerie Van Praet. Le Musée d'Anvers a, malheureusement, perdu ce précieux spécimen du talent du maître, adjugé à un amateur bruxellois au prix relativement modique de 25,000 francs. L'*Oiseleur,* une des dernières créations du peintre, date de 1866 et figura, l'année suivante, à l'Exposition universelle de Paris, où Leys remporta la médaille d'honneur. Le Musée d'Anvers l'obtint au prix de 26,000 francs. Bruxelles s'est rendu acquéreur d'un des grands panneaux, antérieurs aux fresques de l'Hôtel de ville d'Anvers : *Marguerite de Parme remettant les clefs aux magistrats d'Anvers au temps des troubles.* Ce

tableau de premier ordre, daté de 1868, figurait au-dessus du cercueil du maître lors de ses funérailles. Il vient d'être adjugé au prix de 23,000 francs. Le Musée de Bruxelles a pu acquérir, en outre, au prix de 5,000 francs, une production magistrale, grande esquisse très poussée d'une œuvre conçue dans la seconde manière du peintre : *La Furie espagnole à Anvers.* Leys s'y montre virtuose accompli ; le morceau date de 1851 environ.

Une représentation extrêmement intéressante, par Henri de Braekeleer, de la *Salle à manger à l'hôtel Leys,* aujourd'hui disparu et dont les fresques ont été transférées à l'Hôtel de ville d'Anvers, perpétuera au Musée de la ville natale des deux maîtres, par le pinceau du neveu, la demeure où travailla et mourut l'oncle. Il est intéressant, dans cette œuvre d'un caractère intime, de voir à leur place originelle les fresques créées par Leys pour sa propre habitation et qui, certainement, appartenaient à ses meilleurs travaux.

La *Leçon,* page exquise de Henri de Braekeleer, revue à l'Exposition universelle, il y a deux ans, où deux fillettes apprennent d'une vieille maîtresse d'école à réciter leurs prières, est devenue, au prix de 16,500 francs, la propriété de l'État belge.

Les deux belles pages d'Alfred Stevens : *Tous les bonheurs* et *Sphinx parisien,* iront, la première au Musée de Bruxelles, la seconde au Musée d'Anvers. Elles ont été adjugées respectivement à 25,000 francs et à 13,500 francs.

Daubigny, Corot, Isabey, Rousseau, Troyon, Diaz, Fantin-Latour, représentés dans la collection Huybrechts par des œuvres non pas très importantes, mais, en général, de belle qualité, ont trouvé des appréciateurs entendus et, pour la plupart, retourneront dans leur pays d'origine. La *Ferme dans les Landes,* de Rousseau, a obtenu 18,500 francs ; les *Bœufs au marché,* de Troyon, 17,000 francs ; *Le Maléfice,* de Diaz, 10,500 francs ; *Le*

Sommeil de Vénus, par Fantin-Latour, 12,000 francs.

Le produit total de la vente : 975,300 francs, se répartit en 508,725 francs pour cent quatre-vingt-dix-neuf œuvres anciennes et en 466,575 francs pour deux cent quarante-quatre œuvres modernes.

Un catalogue illustré, véritable œuvre d'art lui-même, orné d'un portrait du possesseur de la galerie et d'une préface par M. Max Rooses, reste comme un souvenir durable de ce qui fut la dernière et, peut-on dire, une des plus remarquables galeries privées d'Anvers.

Max Rooses : **DE OUDE HOLLANDSCHE MEESTERS IN DE LOUVRE EN IN DE NATIONAL GALLERY** [1].

**Rectification à propos de tableaux de Rubens.
La famille Gerbier.**

Une trentaine de chapitres, consacrés aux maîtres hollandais et flamands représentés au Louvre et à la National Gallery de Londres, composent ce volume instructif et attachant. Très connaisseur des peintres de son pays et de ceux de la Hollande, l'auteur se montre sagace en ses observations autant qu'ingénieux en ses rapprochements. Styliste brillant, il se garde, toutefois, de subordonner la valeur du fond au charme de la forme. Puisant aux sources les plus sûres, M. Rooses nous renseigne sur la filiation des maîtres avec toute la précision voulue et, pour les initiés eux-mêmes, son volume sera un précieux aide-mémoire. Il ne s'agit donc point d'un livre de pure vulgarisation. Sur les peintres illustres, sur Rubens, en particulier, il nous procure des informations faites pour être retenues. Plusieurs, déjà, se trouvent dans le vaste ouvrage de l'auteur sur l'*Œuvre de Rubens,* et ont été mises à profit par les érudits, auteurs de la nouvelle édition du catalogue raisonné du Louvre [2].

Le Louvre, donc, sous le n° 425, possède une des rares peintures de Rubens signée et revêtue d'une date : *La Fuite de Loth*. Cette création est contemporaine du dernier séjour de son auteur à Paris, et le critique anversois

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1903, vol. 29, p. 261.

(2) *La peinture en Europe : Le Musée national du Louvre,* par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger. Nouvelle édition (1902).

y signale la présence d'un tout petit chien, le bichon que l'infante Isabelle avait chargé son peintre d'apporter à Marie de Médicis. Nous le voyons reparaître dans une des plus belles toiles de la série des peintures de la Galerie du Luxembourg, *L'Accouchement de la Reine*. Ce simple détail fixe la date des peintures.

Durant le même séjour à Paris, Rubens créa le portrait catalogué jusqu'ici au Louvre, comme Élisabeth de France, reine d'Espagne; en réalité, observe notre auteur, Anne d'Autriche, image dont un second exemplaire, exactement déterminé, appartient au Musée d'Amsterdam.

Par des liens moins directs, le portrait n° 461, celui d'une dame de la famille Boonen, se rattache à la Galerie de Médicis. Ce portrait, acquis par le duc de Choiseul à la vente de la collection de la baronne Boonen, en 1776, fut longtemps exposé au Louvre sous la toile de l'*Éducation de la Reine*, où, précisément, l'une des trois Grâces se trouve être peinte d'après le même modèle. La dame représentée n'est autre que Suzanne Fourment, sœur d'Hélène, femme de Rubens, le modèle du fameux *Chapeau de paille* de Londres. Elle paraît avoir exercé sur son peintre un très puissant empire, bien que, physiquement, ajoute M. Rooses, elle ne réalisât point, au même degré qu'Hélène, l'idéal féminin de Rubens. Il n'en est pas moins vrai que, parmi les œuvres laissées par le maître, se trouvaient jusqu'à sept effigies de Suzanne Fourment. Le splendide dessin, n° 55, de la collection de M. Hippolyte Dreux, récemment vendu à Paris, la représentait aussi.

Les deux grandes toiles de Rubens, *Élie au désert* et *Le Triomphe de la Religion*, fournissent à M. Rooses l'occasion de rectifier une erreur courante. Il n'est pas exact que ces œuvres furent créées en vue des tapisseries que le comte-duc d'Olivarez fit faire pour en décorer le couvent des Carmélites fondé par lui à Loeches. La suite des douze pièces du *Triomphe du Saint Sacrement de*

l'autel doit son origine à une commande de l'infante Isabelle. Cette tenture n'a point cessé d'appartenir au célèbre couvent *Las Descalzas réales,* à Madrid. Les cartons, restés à Bruxelles jusqu'en 1648, furent ensuite envoyés en Espagne, et l'église de Loeches posséda les peintures jusqu'en 1808, époque où elles furent enlevées par le maréchal Sébastiani.

Pour ce qui concerne l'*Adoration des mages,* une des plus splendides créations du grand Flamand, ce tableau n'était point de 1612, comme l'assure le catalogue du Louvre, mais postérieur à 1629; date de la consécration de l'église des Annonciades, à Bruxelles, qui la possédait.

A propos de la *Vierge dans les fleurs*, peinte en collaboration avec Jean Breughel de Velours, M. Rooses rappelle une lettre de ce dernier au cardinal Borromée, disant : « Je vous envoie la pièce la plus belle et la plus exquise que j'aie faite de ma vie. Le seigneur Rubens y donne la preuve de son talent dans le médaillon central, lequel renferme une Madone fort belle. Les oiseaux et les animaux sont faits d'après nature, d'après ceux appartenant à la sérénissime Infante. »

Le paysage n° 465, où un berger joue de la flûte, est une copie médiocre d'un original existant à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Le second, *Fuite en Égypte,* n° 430, fournit matière, dit M. Rooses, à la plus bizarre des confusions : le catalogue du Louvre la dit originale, ajoutant que, sous Napoléon Ier, un second exemplaire se trouvait à Paris, qualifié de *pasticcio de Dietrich.* Cet exemplaire fut transféré à Cassel. Or, le « pasticcio de Cassel » se trouve être une perle, une œuvre authentique de Rubens dans la manière d'Elsheimer, duquel précisément la composition se trouve reproduite dans la version de Louvre.

Le *Diogène cherchant un homme* n'est admis par aucun de nous comme de la main de Rubens. M. Rooses observe qu'il en existe, du maître lui-même, une esquisse au Musée

de Francfort. La toile du Louvre fut achetée à Lebrun par Louis XIV. Or, c'est précisément sur la foi de Lebrun que je me suis personnellement fondé pour attribuer le *Diogène* à P. Van Mul.

S'occupant de quelques peintures de la galerie La Caze, M. Rooses conteste, avec raison, l'authenticité du *Job*. Il rappelle qu'il s'agit d'une réduction de la toile ayant décoré l'église Saint-Nicolas, à Bruxelles, toile que détruisit le bombardement de 1695. Quant au *Philopœmen,* splendide esquisse ayant appartenu au Dr La Caze, contrairement à l'avis de mon savant confrère, j'y vois plutôt l'œuvre de Van Dyck.

Revenant à Rubens, à propos de son œuvre à la National Gallery de Londres, M. Rooses décrit d'une façon remarquable une des plus grandioses créations du prodigieux metteur en scène : *La Paix et la Guerre*. Cette peinture-là, Rubens la produisit sans le secours d'aucun auxiliaire, durant son mémorable séjour de neuf mois à Londres, en 1629-1630. « Il chérissait la paix, et ne savait que trop les maux que la guerre avait, durant un demi-siècle, déchaînés sur son pays. De là la profonde émotion qui se dégage de sa poétique donnée. On peut dire de son œuvre qu'elle constitue un éloquent plaidoyer pour la paix. » Les figures de la déesse et des enfants qui l'environnent — la chose est d'ailleurs connue — représentent la femme et les enfants de Balthazar Gerbier, peintre quelque peu diplomate, chez qui logea Rubens, aux frais du roi Charles Ier.

Ceci nous amène à parler de l'énigmatique portrait de famille faisant partie de la Galerie royale d'Angleterre, où Gerbier, sa femme et ses enfants se trouvent réunis. Cette vaste et d'ailleurs fort remarquable peinture orne un des salons du château de Windsor. On l'a tour à tour attribuée à Rubens et à Van Dyck, puis retranchée à l'un comme à l'autre. Waagen la donnait sans réserve au

second. M. Rooses assure que tous deux y sont étrangers. Je n'ose me montrer si absolu, depuis une étude récente de la Galerie de Windsor et d'une toile considérable, exposée cet hiver à la Royal Academy, où ne figurent que la femme de Gerbier et les quatre aînés de ses enfants. Ce serait là, au gré de M. Rooses et d'autres connaisseurs tels que M. Claude Philipps, M. Ernest Law, le travail authentique de Rubens, le noyau du grand ensemble de la Galerie de Windsor, auquel son pinceau n'aurait pas eu la moindre part.

Le groupe de lady Gerbier et de ses quatre enfants est une œuvre de mérite secondaire ([1]), nullement empreinte de la maîtrise qui se révèle dans la même partie du tableau de Windsor. C'est chose profondément injuste, à mon humble avis, que cette méconnaissance de la très haute valeur de ce dernier ensemble, qui, elle aussi, passa un temps pour être de Van Dyck.

Outre que les deux groupes ne sont pas identiques, que, notamment, la mère, dans une des peintures a le sein voilé, et l'a découvert dans l'autre (celle de Windsor), — chose naturelle, puisqu'il s'agit d'un nourrisson qu'on vient d'allaiter, — qu'entre le petit garçon, dans le tableau de Windsor toujours, soulève la draperie du fond d'un geste plus noble que dans l'autre, où il agit de la main droite, sans parler de divers détails des ajustements, j'observe qu'un copiste ne se serait pas appliqué, n'ayant point le modèle sous les yeux, à compliquer un mouvement, plutôt cherché ; c'est possible, mais aussi d'un art plus achevé. Nous voyons, en effet, un coup de lumière dans la peinture de Windsor, détachant sur le fond le bras du jeune homme, perdu au contraire dans la pénombre dans la composition restreinte de sa quasi-copie au Musée de Bruxelles.

([1]) C'est également l'avis de MM. Brédius et Friedlaender.

Sous le rapport technique, la peinture de Windsor m'a paru plus franche que l'autre et de facture plus délicate. Et qui donc pouvait traiter de la sorte les têtes, particulièrement les chevelures, les mains des enfants, si ce n'est Rubens ou Van Dyck? Rien de plus délicieux, sous ce rapport, que l'œuvre de la Galerie royale d'Angleterre, et si nous retrouvons presque identique l'une des fillettes dans le tableau de *La Paix et la Guerre,* c'est que les deux œuvres sont de Rubens.

La famille Gerbier s'accroît. De quatre, le nombre des enfants arrive à neuf; tous figurent sur la toile de Windsor, et c'est un problème de quelque intérêt que la recherche de leur parenté artistique. Le groupe principal, celui où Gerbier figure avec sa femme et quatre enfants, ne demeure pas isolé. Sans s'y relier en aucune sorte, un nouveau groupe le vint compléter. Il se compose de deux fillettes, accoutrées en petites femmes. Leur grâce mutine triomphe d'un costume certainement peu approprié à leur âge; le contraste les fait paraître plus charmantes encore. Nul autre que Van Dyck ne nous paraît avoir dû peindre cette partie du tableau, où tant de grâce se combine avec tant de maîtrise. Car, enfin, ces enfants-là ne sont pas copiés, eux, alors que tout le reste serait la transcription d'un prototype de Rubens. Quelqu'un ici a mis du sien et du meilleur. Vient enfin, pour compléter l'ensemble, un dernier groupe de trois enfants : deux garçons, une fille. Eux non plus n'ont aucune relation avec leurs aînés, et le plus simple coup d'œil prouve qu'il s'agit là d'un troisième intervenant. Qui? Il est difficile de le dire, mais j'opinerais pour Jean Mytens, de La Haye, ou, plutôt, Gonzalès Coques, d'Anvers, car, ne l'oublions pas, Gerbier fit dans l'une et l'autre ville des séjours prolongés, et le tableau qui nous occupe provient d'une collection hollandaise. On n'y découvrit que plus tard le nom de Gerbier.

J'ai cité Gonzalès Coques, à le juger par son merveil-

leux portrait de famille de Budapest, ne perdait rien de sa valeur pour donner à ses personnages des dimensions réduites. Ceci en passant. Et bizarre coïncidence : sur le portrait de lady Gerbier et de ses enfants, toile donnée comme étant de Rubens, nous voyons une sorte de pavillon de verdure soutenu par un groupe de deux sirènes enroulées, faisant corps avec un dauphin à la queue dressée. Ce motif, nous ne le retrouvons pas dans le tableau de Windsor. En revanche, il apparaît identique dans l'exquis portrait de la famille Verblest (?), œuvre de Gonzalès Coques précisément, faisant partie également de la collection royale d'Angleterre, mais exposée à Buckingham Palace. Ainsi donc, Rubens crée à Londres l'effigie de lady Gerbier et de ses enfants; Gonzalès Coques, à Anvers, celle de la famille Verblest, et tous deux adoptent le même fond! Pareille invraisemblance pose à nouveau la question d'authenticité des deux peintures : le portrait de famille appartenant à lady Culling Hanbury, et celui, plus étendu, de Windsor. Nous estimons que ce dernier est l'original.

Le livre de M. Rooses sera-t-il, par une traduction, rendu accessible au public non familiarisé avec la langue flamande? Je l'ignore. Il intéresse sans doute l'amateur hollandais; il ne saurait être indifférent à l'ensemble des amis de l'art. Je me plais à croire qu'il se vulgarisera autrement que par une simple critique.

« Bruges-Musée » n'a pas de Musée. — Musée de Liége. Hubert et Jean Van Eyck. Un local d'expositions à Bruxelles. — L'Exposition des œuvres de Meunier au Cercle [1].

Il manquait à l'Exposition de Bruges un épilogue et des critiques. Après avoir, quatre mois durant, concentré sur elle l'attention des amateurs de l'Europe entière, mis en relief la signification de ces maîtres dénommés les « Primitifs » et nettement accusé le rôle des peintres dits brugeois, elle a fermé ses portes, laissant à tous le souvenir d'une manifestation d'art comme, de longtemps sans doute, il ne sera donné d'en revoir. Mais ses engagements demeurent. Bien mieux qu'une admiration passagère, elle a marqué le point de départ d'un renouveau d'études et de comparaisons allant bien au delà d'une simple revue de circonstance. On se souviendra à Bruges du flot des visiteurs, faisant, par son mélange cosmopolite, revivre les jours où la vénérable cité se glorifiait du titre de Venise du Nord. Il est douteux, en effet, qu'au temps de sa plus haute prospérité commerciale, l'ancienne résidence des ducs de Bourgogne ait connu l'animation de 1902. C'est un événement peut-être unique dans l'histoire et, en somme, très impressionnant, que cette résurrection temporaire d'une ville morte, par la seule puissance de l'art.

Qu'à Bruges même beaucoup de personnes s'en soient félicitées, c'est chose non douteuse. Certains faits, en revanche, amènent à croire que, pour nombre d'autres citoyens, l'Exposition fut une manifestation plutôt importune, et que plus d'un se sera raillé à cet avis d'un journal rédigé en flamand : que l'Exposition était conçue et

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1903, vol. 29, p. 421.

organisée par des étrangers et pour des étrangers. Comme en Italie le *forestiere,* l' « étranger » est trop souvent encore, en Belgique, l'homme d'une autre ville que celle qu'on habite. Pourtant, il faut le rappeler, l'Exposition fut redevable d'une grande partie de son succès à la participation d'étrangers, ce qui est à la fois très honorable pour ceux-ci et très flatteur pour notre amour-propre national. Et c'est même chose notoire que quantité d'amateurs belges aient mis un moindre empressement à répondre à l'appel des organisateurs que les collectionneurs du dehors.

Mais Bruges même possède un précieux ensemble de productions des maîtres que son nom évoque devant l'histoire, et s'il fallut, pour les obtenir, payer des redevances à certains établissements et aux hospices, on put voir en somme, sur les parois de l'Hôtel provincial, les plus précieuses d'entre les merveilles détenues par ses musées et ses églises.

J'ignore si ce fut parmi les étrangers ou les nationaux, mais, très certainement, la vue des peintures rassemblées à l'Exposition de Bruges fit naître la pensée, bien naturelle, que les trésors d'art appartenant à la ville méritaient d'être mis en relief plus dignement qu'ils ne l'avaient été jusqu'alors, qu'en un mot l'Exposition devait avoir pour épilogue la construction d'un musée. La complète réussite de l'Exposition donnait à l'idée la valeur d'un mouvement populaire, d'autant qu'elle avait pour organe l'homme dont les persévérants efforts avaient été couronnés d'un si éclatant succès, le baron H. Kervyn de Lettenhoven.

Si déjà l'on avait applaudi au discours de clôture de l'Exposition, prononcé le 5 octobre 1902, on accueillit avec une faveur non moindre ses *Réflexions sur la nécessité et l'utilité d'une Société des Amis du Musée de Bruges.* L'auteur fait ressortir, dans cet éloquent plaidoyer, combien grandement il importe à une ville comme Bruges de posséder un musée adéquat à la valeur de son patrimoine

artistique. Car si Bruges a un musée, ce musée se dérobe, en quelque sorte, à l attention, et le public en ignore à ce point l'existence, qu'à peine en 1899, a-t-il reçu 1,575 visiteurs, alors que l'Hôpital Saint-Jean en attire, bon an mal an, le décuple.

Quand l'Académie, dont il est une dépendance, occupait l'ancienne Loge des Bourgeois, reconstruite depuis peu, l'étage supérieur servait de musée. On y avait réuni environ cent cinquante peintures, dont le catalogue, rédigé par M. James Weale en 1861, est resté une source infiniment précieuse pour l'histoire de l'école de Bruges. Seulement, la vente de ce catalogue est interdite au Musée. Pourquoi? Trop exigu, mais non trop mal éclairé, ce local offrait le grave inconvénient d'être, d'une manière permanente, menacé de devenir la proie des flammes, chose arrivée déjà en 1755. Le rez-de-chaussée était affecté aux classes de l'Académie des Beaux-Arts, et là, chaque soir d'hiver, s'allumaient des poêles et des quinquets. Une étincelle pouvait suffire à la destruction d'un ensemble de richesses dont la disparition eût été pour l'art un irréparable désastre. Il y a de longues années de cela, l'auteur de ces lignes se permit, dans une publication officielle, de signaler ce danger ([1]).

Sans qu'il se flatte que son cri d'alarme y ait été pour quelque chose, toujours est-il que la collection finit par être transférée dans un autre local, une chapelle désaffectée, enfermée dans un enclos de la rue Sainte-Catherine et contiguë à l'école industrielle. Sans contestation possible, ce local est aussi parfaitement indigne des œuvres qu'il abrite que la ville qui les détient. A proprement parler, c'est plutôt un refuge. Il eût été par trop bizarre, en effet, que le hasard eût approprié à sa destina-

---

([1]) *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le Nord de la France*, p. 62 (Bruges-Musée).

tion fortuite une construction dont, seul, le besoin des circonstances avait fait un musée, que ni son éclairage, ni sa disposition, ni ses proportions même, n'y adaptaient. C'est à ce point manifeste, qu'une notable partie de la collection n'y put trouver place et se trouve remisée ailleurs, au grave inconvénient des études.

Bruges a une école nullement insignifiante, à laquelle se rattachent des artistes dont le nom n'est point tombé totalement dans l'oubli, par exemple Suvée, qui fut directeur de l'école de Rome. Il semblait donc évident que le Musée de Bruges ne pouvait être que temporaire, que son emplacement était parmi les *desiderata* d'une administration soucieuse de maintenir devant le monde la splendeur d'une cité qui ne vit plus, en somme, que des souvenirs de sa splendeur évanouie.

Une cruelle déception était réservée à ceux qui l'avaient pu croire. Un membre de l'administration, ayant cru devoir interpeller sur ce point le Collège de Bruges, s'est vu enlever toute illusion. Non seulement le musée est suffisant, mais irréprochable, et l'on se gendarme contre le peu de civisme de qui s'avise de prétendre le contraire. Bruges a un musée et n'a nul besoin pressant d'un autre. Et alors que nous tous, amis des Arts, nous nous montrons soucieux de la conservation, de la sécurité des trésors que garde de son passé la ville de Van Eyck, de Memling, de Gérard David, l'édilité se tient pour satisfaite et rit de nos alarmes!

M. Kervyn, dont le zèle en cette circonstance n'a point de quoi surprendre quiconque l'a vu à l'œuvre pendant l'Exposition des Primitifs, a tenu à procéder à une enquête sur le Musée, non seulement au point de vue de son adaptation aux besoins de l'art, mais également des garanties qu'il présente pour la bonne conservation des peintures. Le commandant des pompiers de Bruxelles lui a affirmé que le moindre incendie venant à se déclarer soit chez le

concierge, soit à l'école industrielle contiguë, entraînerait la perte du Musée. Et ces dangers d'incendie sont considérables; on s'illusionne en pensant que la solidité de la voûte de la chapelle mettrait obstacle à la propagation du feu. Non seulement la chaleur et les flammes envahiraient le local par les trous d'aérages de la voûte, mais encore les briques de celle-ci seraient rapidement surchauffées par les boiseries enflammées de la toiture : la chaleur développée à l'intérieur du local causerait la détérioration des tableaux, et même amènerait leur inflammation.

D'après le Collège, ces vues sont sans portée. M. l'échevin des Beaux-Arts — car Bruges possède un magistrat investi de ce titre — affirme que, même en cas d'incendie, le Musée offre une sécurité parfaite. La toiture de la chapelle pourrait se consumer sans que les peintures courussent le moindre danger, tant la voûte a d'épaisseur.

« Quant à moi », dit M. Kervyn dans l'intéressante brochure qu'il vient de publier sous le titre de *Lettre adressée au Collège des Bourgmestre et Echevins de la ville de Bruges,* « quant à moi, j'ai parcouru avec soin les salles et les greniers de l'Académie, à l'époque où il était question d'installer dans ce bâtiment l'Exposition des Primitifs. J'ai constaté alors et revu depuis que, dans le « mur épais » qui sépare le grenier du Musée des greniers de l'Académie, il y a une porte en fer, il est vrai, mais faite d'une simple et mince plaque de tôle et fixée à une *pièce de bois qui traverse le mur.*

» J'ai vu que la tour, dont la flèche *en bois domine toute la toiture* du Musée, ne fait qu'un avec les greniers de l'Académie, dont elle n'est pas même séparée par une porte, et j'ai constaté qu'elle constitue la véritable cheminée des classes inférieures de l'Académie.

» J'ai vu que dans chacune de ces classes, *contiguës au Musée,* il y a du feu et de nombreux becs de gaz reliés à

une multiple canalisation qui forme un vrai réseau entièrement attaché à des plafonds *de bois,* car aucune de ces salles n'est voûtée.

» J'ai vu que chacune de ces salles est en communication directe avec les greniers de ventilation *en bois,* ce qui ferait que la moindre flambée serait immédiatement conduite dans les greniers.

» De tout cela il résulte que si dans les classes, où il y a quinze feux et cinq cents becs de gaz tous les soirs, — et cinq cents écoliers, — un incendie se déclarait, le feu gagnerait immédiatement la tourelle, les greniers de l'Académie et, en même temps, de diverses façons et avec la plus grande facilité, le grenier et la toiture qui se trouvent au-dessus du Musée ! »

On voit que la sécurité est purement illusion.

Pour ma part, je me refuse à croire qu'il entre dans les intentions du Collège d'en rester là. Déjà, dans une brochure en réponse à celle de M. Kervyn de Lettenhoven, M. l'échevin Schramme, ayant les Beaux-Arts dans ses attributions, promet que la question du Musée sera sous peu l'objet de l'examen du Collège. « Celui-ci n'avait pas attendu, pour préparer ce débat, qu'il y fût invité du dehors, mais il comprend son devoir d'éviter une solution hâtive et irréfléchie. Cela ne doit-il pas satisfaire tous les amis désintéressés de l'art ? » Franchement, il faut être de bonne composition pour se contenter de cette simple promesse, qu'un jour, moins sollicité par d'autres devoirs envisagés, à tort, comme plus impérieux, le Collège voudra, comme on l'a fait ailleurs, doter la ville d'un musée digne d'elle, conçu sur un plan conforme aux exigences contemporaines et où seront prévus non seulement les nécessités de la conservation des peintures et leur exhibition convenable, mais aussi ses accroissements inévitables, du jour où ce local sera conçu de la manière requise.

Pourvu seulement qu'à Bruges la décision ne vienne pas

trop tard, qu'à force de s'endormir dans une trompeuse sécurité on ne laisse s'anéantir des trésors de la bonne conservation desquels, en définitive, la municipalité est responsable devant le monde, détail qu'elle semble perdre de vue, simplement pour ne pas avoir tort!

S'il est permis de prendre acte, non sans plaisir, de la promesse de M. Schramme, une page de sa brochure nous inquiète. M. l'Échevin y rappelle avec trop de complaisance, à la décharge de l'administration, l'achat de l'hôtel Grunthuuse en vue d'y établir le Musée communal, pour ne pas autoriser à croire que des préférences sont pour cette combinaison. Or, affecter l'hôtel Grunthuuse, si pittoresque soit-il, à l'usage du Musée, serait un simple expédient. A quoi bon épiloguer sur la valeur du terme? Musée sous-entend une construction où soient réunies, dans les conditions d'éclairage et de sécurité nécessaires, non seulement quelques peintures, mais toutes celles appartenant à la ville. Il faut donc une construction spéciale et définitive, répondant d'une manière complète à sa destination. Toute autre mesure serait éphémère.

*
* *

Ce n'est pas à Liége à qui l'on reprochera pareille insouciance des choses de l'art. Le Musée qu'elle vient d'inaugurer et qui s'ouvre non loin de la place du Théâtre, rue de l'Académie, est un des mieux aménagés de l'Europe. Rien de plus riant, de plus agréable à visiter que ces huit salles, où la lumière, venant du haut, est excellemment distribuée; où sur des parois tendues de velours s'alignent des œuvres, modernes en grande majorité, mais dont pas une n'est indigne d'une galerie publique. Ce travail fait le plus grand honneur à M. Lousberg, l'architecte de la ville.

Les salles sont spacieuses, point trop élevées; la lumière y arrive à l'angle voulu, par des lanterneaux élégants dont

la lumière pourrait être atténuée au temps des plus fortes chaleurs, mais l'orientation m'a paru des mieux comprises. Les rampes, les divans, les tentures, la distribution du chauffage par le centre des divans, comme à Vienne, tout, en un mot, répond aux nécessités.

Le contenu est à la hauteur du contenant. Plus de trois cents peintures et sculptures représentent non seulement l'école liégeoise passée et présente, mais, en outre, l'art belge dans ses meilleurs représentants et surtout, parmi les écoles étrangères, la France par un choix exquis de productions, la plupart léguées ou offertes à titre gracieux. Le legs Léopold Donnay le cède à peine en importance aux toiles, presque toutes excellentes, tapissant le cabinet n° VI, offertes par un anonyme, générosité trop rare en Belgique pour qu'on s'abstienne de dire le nom du donateur : M. Dumont.

L'espace me manque pour analyser toutes les peintures signées des noms glorieux ou estimés de l'école française. Il me suffit de dire que Corot compte ici quatre petites peintures exquises : un *Paysage d'Artois,* une *Vue de Rocca di Papa,* une *Vue de l'Adriatique* et un autre paysage. Quatre Daubigny également, dont une admirable *Vue de Villerville* et les *Bords de l'Oise,* à peine moins remarquable. Un seul Théodore Rousseau, vaste plaine vallonnée, d'un délicieux effet. Neuf productions du pinceau de Boudin, ami intime de M. Donnay et, paraît-il, son conseiller dans le recrutement de sa galerie. Un très beau Bergeret : *Éperlans et Moules;* trois Desboutin ravissants : une *Tête de fillette,* un *Enfant au polichinelle* et un *Ragazzino.* De Raffaëli, un *Buveur d'absinthe,* morceau remarquable. A citer encore de jolis paysages de Diaz, d'Harpignies, de J. Vernay, de Pelouse, de Claude Monet (nom de Manet, comme dit le catalogue) : le *Bassin du Havre;* un Ziem curieux : un *Marché dans une vieille église;* un Le Nail; deux A. Gabriel; deux ravissants

C.-H. Desmarquais; un très bon Jean Bérand : *Le Petit Frère*. Un paysage de Courbet m'a paru de qualité beaucoup moindre. Toutes ces œuvres, de petites dimensions, sont choisies avec une entente parfaite.

On sait que le Musée de Liége possède d'Ingres un portrait en pied de *Napoléon,* premier consul, vêtu d'un habit et d'une culotte de velours rouge, et se détachant sur fond vert. C'est un des chefs-d'œuvre de son auteur; il figura à l'Exposition de l'armée en 1900. Cette peinture date de l'an XII, et fut offerte par Bonaparte en souvenir de sa visite à Liége, dont la cathédrale, maintenant démolie, profile sa silhouette sur le ciel au fond de cette toile magistrale. Une page célèbre de Paul Delaroche, *La Vierge au pied de la croix,* appartient également au Musée.

L'école nationale est représentée d'une manière excellente. Deux toiles de Verwée, *Taureaux au pâturage* (1884) et un second *Taureau* isolé, se détachant sur un ciel d'orage, daté de 1888, comptent parmi les meilleures productions du vigoureux animalier belge. Il y a d'Émile Wauters une délicieuse *Tête d'enfant* peinte à Londres et où, dirait-on, s'accuse l'influence de Reynolds, puis la grande toile des débuts de l'artiste : *Marie de Bourgogne implorant des magistrats de Gand la grâce de ses conseillers Hugonet et Humbercourt.* Ce morceau, de remarquable exécution, est daté de 1870. Un très beau Claus, *Le Vieux Jardinier;* un splendide Courtens, *Le Soleil de septembre,* quelque chose comme la *Pluie d'or* du même peintre, un excellent Van Marcke; cinq délicieux de Knyff; un Gallait de la jeunesse du maître, très influencé par les Anversois; le premier *Patrocle* de Wiertz; un charmant Verlat; un beau Willems; un très bon Carpentier, forment, avec bien d'autres, une représentation de supérieure tenue de l'école belge moderne.

Les anciens, ai-je dit, sont en nombre limité; pour la

majeure partie, également d'ordre secondaire. Par exemple, sous le nom de *Patenier*, il y a un excellent morceau, une *Vierge avec l'Enfant Jésus endormi sur le sein maternel,* qui est un *Gérard David* de qualité excellente et dont la présence à l'exposition de Bruges eût été hautement désirable. L'ensemble fait songer au délicieux morceau appartenant à M. Martin Le Roy. Il en a toute la délicatesse et le remarquable sentiment. Le fond du paysage est fort beau. La conservation, malheureusement, laisse à désirer.

De *Lambert Lombard, La Pâque des Israélites* paraît seule d'authenticité indiscutable. On y trouve toute la rigidité et la forme ultra-dépouillée de ce père des romanistes flamands. Si le *Joueur de flûte* est son œuvre, il rachète, par sa saveur, l'extraordinaire sécheresse du morceau précédent. Quant à *la Cène* (n° 135), deux fois datée de 1530, c'est un excellent spécimen de la composition, fréquemment répétée, dont le Musée de Bruxelles et la galerie de Sir Frédéric Cook, à Richemond, possède de bons exemplaires et que répète une estampe de *Henri Goltzius*. On sait que l'épreuve de la collection Dutuit restitue cette peinture à *Pierre Coeck,* peintre de Charles-Quint, mais dont les toiles restent à identifier.

M. Louis Dimier m'en a récemment signalé un exemplaire, en figures de grandeur naturelle, à Belvoir Castle, la résidence du duc de Rutland.

C'est, assure-t-il, une page excellente. Au temps où Waagen la vit, on la prétendait issue de la collaboration de *Dürer* et de *Lucas de Leyde*. Le critique allemand trouvait, comme de juste, l'attribution inacceptable. Pour lui l'œuvre était espagnole, influencée par la Flandre. Elle est fort probablement le prototype de toutes les réductions rencontrées ailleurs.

Mais, certainement, le plus digne d'étude des peintres représentés au Musée de Liége est *Léonard Defrance,*

qu'on pourrait appeler le Boilly belge. Les *Liégeoises buvant du café,* ses *Hommes jouant aux cartes,* la première œuvre surtout, sont d'un vrai peintre, d'abord, d'un peintre très personnel, ensuite. Né en 1735 et mort en 1805, ce Defrance assista, comme on voit, à la chute de l'ancien régime et, fougueux républicain, poussa l'ardeur de ses convictions jusqu'à prendre non seulement une part prépondérante à la démolition de la cathédrale Saint-Lambert, mais, assure-t-on, à l'enlèvement des œuvres d'art de son pays au profit du Louvre. Son morceau capital, au Musée de Gotha, représente la suppression des couvents sous Joseph II. Il ne faut pas confondre cette œuvre avec l'original d'une estampe fameuse de Guttenberg. C'est, du reste, une création délicieuse. Defrance fut quelque peu élève de Fragonard, et n'est pas sans trahir son influence. Le Musée de Liége ne possède pas moins d'une douzaine de peintures de lui, et, dans le nombre, quelques compositions religieuses, de mince valeur. Un très joli et authentique *Jan Steen,* un intérieur avec une femme ayant près d'elle un enfant occupé à souffler dans une vessie, tandis qu'un porc écorché est suspendu au mur, est indiqué au catalogue comme anonyme (n° 183), encore que la signature du peintre y figure tout entière à gauche. Déjà cette remarque avait été faite par un amateur liégeois, M. Érasme Pâques, dans l'*Express* du 15 février. Le même critique y restitue, avec beaucoup de raison, à *Nicolas Knupfer,* le maître même de *Jan Steen,* une charmante peinture attribuée à *Jean Weenix : Lazare et le Mauvais riche.*

Un très beau *Portrait d'homme* (n° 227), donné à *Pourbus* le jeune, semble plus probablement à *Juste Suttermans.*

Dans son ensemble, pourtant, le catalogue du Musée de Liége est fort bien fait; il n'y manque que la date des œuvres, détail d'essentielle importance.

Si, pour finir, nous disons que le numérotage concorde

avec l'emplacement des toiles, chose qui rend la visite fort commode, le lecteur pourra se faire une idée des attraits multiples de la nouvelle galerie.

*
* *

Depuis quelque temps déjà, Bruxelles est privée d'un local d'expositions officielles et autres. L'affectation du palais de la rue de la Régence au Musée ancien a dépossédé les artistes d'une construction conçue et aménagée spécialement pour servir aux salons triennaux. Et comme, d'autre part, les galeries dites « de l'ancienne Cour » sont occupées par le Musée moderne, à peine y a-t-on pu réserver une travée aux expositions temporaires : aquarellistes, pastellistes, libre esthétique, etc. Il est vraiment extraordinaire qu'une capitale de l'importance de Bruxelles n'ait point de local approprié aux expositions périodiques. Cette fâcheuse lacune va être enfin comblée, par l'initiative de quelques amateurs doublés de capitalistes. Il a été fait choix d'un terrain, au centre de l'agglomération, entre la place Royale et le Palais de Justice, sur le côté de la rue de la Régence. Les promoteurs de cette louable entreprise — à leur tête figure le duc d'Ursel, président du Sénat — espèrent mener rapidement les choses à bonne fin. Les immeubles à démolir sont peu nombreux, et comme, de même qu'à Liége pour le Musée, on pourra se priver d'une façade monumentale, toute la partie des bâtiments sur la rue pourra être affectée au commerce. C'est la *Société des Beaux-Arts* qui profitera des nouvelles constructions.

Comme, d'autre part, on va presser, semble-t-il, les travaux du *Mont des Arts,* nom que portera la Montagne de la Cour transformée, les artistes, en général, trouveront, dans les locaux projetés, dédommagement de ce dont ils sont actuellement privés.

D'ores et déjà, il est entendu que le nouveau *Palais des*

Beaux-Arts aura une salle *Meunier* où se grouperont les principales créations de l'éminent statuaire, y compris son *Monument du Travail,* légèrement modifié il est vrai.

L'exposition récente des œuvres de Meunier, au Cercle artistique de Bruxelles, comprenait une maquette dudit monument, jugée de lignes moins heureuses que les admirables statues et bas-reliefs montrés par l'artiste. De l'aveu même de Meunier, cette partie de son exposition n'avait pas été prévue et on peut le regretter pour lui. Il semble peu douteux qu'un architecte pénétrant sa pensée serait arrivé à rendre avec plus de bonheur les intentions du statuaire. Peintre de haut mérite et statuaire de génie, Meunier n'a point, que je sache, fait, jusqu'à ce jour, œuvre d'architecte.

D'après le projet conçu par la Direction des Beaux-Arts, et du consentement même de l'auteur, toutes les parties de son *Monument du Travail,* statues et bas-reliefs, se grouperont en un tout harmonieux et en hémicycle.

*
* *

De vives alarmes sont actuellement conçues à Anvers sur le sort des *splendides peintures de Leys* décorant la salle d'honneur de l'Hôtel de ville. Des renseignements puisés à bonne source me permettent de vous donner, à ce sujet, des renseignements sur l'état précis de la question. Il s'agit des peintures exécutées à fresque par le maître, qui les termina l'année même de sa mort, en 1869. On peut les envisager comme son œuvre capitale. Admirées pour leur grand caractère, pour la remarquable expression des physionomies, elles résument en effet, peut-on dire, les qualités de leur auteur et comptent parmi les plus précieuses productions de l'école flamande moderne. Le peintre a dû, sans doute, les exécuter avec grand soin, mais, soit que la préparation des murs n'ait pas été faite

dans les conditions requises, soit encore que les conditions atmosphériques du local soient mauvaises, en maint endroit le revêtement se soulève, et ainsi de très alarmants symptômes annoncent une désagrégation à plus ou moins brève échéance! Non seulement la couleur se détache, mais une décomposition même semble à redouter. Ceci s'applique surtout aux parties traitées par les procédés de la fresque proprement dite. Il semble que les panneaux traités à la gutta-percha, ceux des petits côtés de la salle, *La Prestation de serment de Charles-Quint* et *Marguerite d'Autriche remettant les clefs de la ville au magistrat d'Anvers,* courent un danger moins imminent.

Quoi qu'il en soit, l'état des choses est fort sérieux et déjà l'on parle, comme moyen extrême, d'un transport sur toile. Espérons qu'il n'en faudra pas venir à si périlleuse extrémité, encore que l'opération se soit faite avec succès pour les peintures de la maison même de Leys, maintenant démolie. Un moyen moins radical sera peut-être trouvé; il n'est point douteux pourtant que l'avenir semble peu rassurant. Mais l'édilité anversoise veille, et le culte dont elle environne la mémoire de ses grands artistes est garant qu'elle saura faire les sacrifices réclamés par la situation.

* * *

Je ne saurais laisser de signaler aux acheteurs de la *Gazette* l'importante constatation, récemment faite à propos d'une des pages les plus intéressantes exposées à Bruges l'été dernier. Il s'agit de la précieuse peinture attribuée à *Jan Van Eyck* et représentant les *Saintes Femmes au tombeau du Christ,* œuvre faisant partie de la collection de Sir Frédéric Cook, à Richmond [1].

[1] Voir reproduction hors texte dans la *Gazette* du 1er août 1902, p. 96.

M. Weale, on le sait, voit dans cette page une production d'*Hubert Van Eyck*. Tout le monde se rappelle le remarquable panorama de Jérusalem se déroulant au fond du tableau. Ce n'est pas là un des moindres éléments d'intérêt de cette peinture certainement très spéciale, très en dehors de ce que nous montre l'école flamande du XVe siècle. Il résulte des observations et des recherches d'un critique anglais bien connu, Sir Martin Conway, que la vue de Jérusalem serait fidèlement reproduite d'après nature, ce que semble démontrer, au surplus, la planche du voyage de *Breydenbach en terre sainte*. Le peintre que Sir Martin Conway suppose être *Hubert Van Eyck*, s'est préoccupé du moment précis de la scène, c'est-à-dire l'aurore.

La mosquée d'Omar et le reste de la ville sont encore plongés dans l'ombre, mais déjà la lumière dore les tours dressées sur les collines. Seulement la vue est prise un peu plus au nord, ou plutôt au nord-ouest, de la cité sainte que celle de Breydenbach. Faute de place sans doute, selon Sir M. Conway, le peintre a omis certaines constructions, faussé quelque peu la perspective, mais la vue y est. « *Hubert* » *Van Eyck* a pu, certes, se servir d'études d'autrui; Sir Martin en doute pourtant. Il lui semble probable que le peintre fit le voyage de Terre sainte, si fréquent au moyen âge. Ainsi s'expliqueraient bien des choses, notamment la flore orientale de la partie inférieure de l'*Adoration de l'Agneau* et la vue très exacte d'Assise, signalée par moi-même dans le fond du *Saint François* du Musée de Turin. On sait que ce tableau, ou plutot sa répétition réduite, aujourd'hui à Philadelphie, est donné par M. Weale à Hubert Van Eyck. Le même savant révoque en doute qu'Hubert soit allé à Jérusalem. J'ajouterai qu'Anselme Adorne, le possesseur des deux éditions du *Saint François*, les dit l'une et l'autre de *Jan*, et non d'*Hubert*.

Sir Martin Conway veut bien aussi me faire connaître

que le D[r] Ginsburg a déchiffré l'inscription en caractères hébraïques de la bordure des draperies des *Saintes Femmes* du tableau de Sir Frédéric Cook. Cette inscription se lit : *Au pays d'Israël, en l'an...* Par une fatalité, la date manque, comme manque le nom du peintre sur la peinture de *Flémalle,* datée de 1438, du Musée du Prado.

Au moment de fermer cette lettre, je reçois de M. Alfred Marks, de Londres, une série de notes nouvelles relatives aux frères Van Eyck. Le critique anglais présume que les deux frères travaillèrent en commun à diverses œuvres, se fondant pour cela sur l'assertion même de Van Mander. Une remarque faite par l'auteur mérite d'être signalée ici. Dans diverses peintures : *Les Ermites* du retable de Gand; *Les Saintes Femmes au tombeau; Le Saint François* de Turin ; *La Madone du chancelier Rolin* à Paris ; *La Vierge au Chartreux*, de la collection Gustave de Rothschild; *La Sainte Barbe* du Musée d'Anvers, on voit dans le ciel un vol d'oiseaux réparti sur deux lignes convergentes. Selon M. Marks, ce serait là une sorte de signature de Jan Van Eyck. Quant à Hubert, ses travaux indépendants consisteraient en grande partie en miniatures, conformément à la thèse de M. Paul Durrieu exposée récemment ici-même.

M. Weale, dans le *Burlington Magazine,* attribue maintenant à Hubert le beau portrait d'homme, de Hermannstadt, lequel fut également exposé à Bruges.

L'Exposition Vanaise [1].

Après Bruxelles, Gand, la ville natale du peintre *Gustave Vanaise,* a voulu résumer par une exposition d'ensemble la carrière de ce remarquable artiste. On s'était à Bruxelles contenté d'une sélection de l'œuvre. A Gand, l'exposition s'est amplifiée. Tableaux, portraits, esquisses, eaux-fortes ont envahi jusqu'à sept salles du Musée. Même réparti sur un quart de siècle, — nous n'avons vu à l'exposition aucune œuvre antérieure à 1879, — l'ensemble représente un labeur immense, secondé par des aptitudes certainement peu communes.

Des mains pieuses avaient présidé à cette reconstitution, pièce à pièce, d'une carrière dont les étapes furent marquées chacune par des pages intéressantes, encore que nécessairement inégales. Leur rapprochement accuse une volonté déroutante à qui songe à la fragilité du corps qu'elle anima.

Dans l'œuvre de Vanaise, il y a des toiles d'une dimension inusitée : *Jacques Van Artevelde,* appartenant au Musée de Gand; *Saint Liévin; Dieu le veut!* épisodes de l'histoire de la Flandre, genre dont la précision contemporaine des études historiques fait ressortir le côté artificiel. Comme aux beaux jours du romantisme, le peintre se faisait l'illusion de croire que la défroque du passé suffisait à transformer ses contemporains en héros du moyen âge. Il n'était pas en son pouvoir de galvaniser l'indifférence des foules pour un genre où, à bien moindres frais, ses devanciers avaient conquis presque la gloire. Il semble que sa déception fut cruelle. Chose dont il se doute peu, son

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1903, p. 200.

pinceau traçait néanmoins pour la Flandre une page d'histoire dont le temps viendra rehausser encore l'intérêt. Combien vides de sens, en leur facile archaïsme, ces *Louis XI* et *Olivier le Dain*, ce *Quentin Metsys*, ce *Duc d'Albe posant pour Guillaume Key*, en regard des magistrats, des professeurs, des savants, des artistes, figurés dans la pompe ou le laisser-aller de leur attitude professionnelle, des blondes Gantoises à l'opulent corsage, dont la beauté ressentie se reflète dans ses toiles?

Vanaise, encore qu'il eût depuis vingt ans fixé sa résidence à Bruxelles, ne cessa d'être Gantois jusqu'aux moelles. Il voyagea, hanta les ateliers parisiens, fit dans les Musées de l'Europe des stations attestées par d'excellentes copies d'après ses maîtres préférés : Franz Hals, Rembrandt, Jordaens, Vélasquez, Ingres aussi; c'était aux choses natales qu'allaient d'instinct ses préférences. Elles, aussi, le servaient mieux que ses souvenirs lointains. Bien à son insu, il confirmait la parole profonde du grand Reynolds parlant de Gainsborough, sur la possibilité d'être un grand artiste sans avoir foulé le sol de l'Italie. Sous l'influence du souvenir de Vélasquez, il voulut aborder des portraits équestres et s'y montra d'une remarquable dextérité; sous l'influence de Jordaens, il se plût à entonner d'éclatantes fanfares de rouges et de jaunes ardents : *L'Atelier* (n° 12); *Harmonie de rouge* (n° 27); *La Dame à la pèlerine rouge* (n° 30); *La Femme en rouge* (n° 46); *Le Chapeau de paille* (n° 48); *Le Chapeau gris* (n° 137). Variations infinies d'un thème préféré. Mais peu à peu le souvenir s'apaise. C'est alors qu'il se met à brosser ses belles études féminines : *Après le bain, Eve* et d'autres encore. Son pinceau y est d'une ampleur et d'une souplesse inusitées.

Enfin sa palette s'éclaire et, bien servi par ses modèles, il crée des portraits, celui, par exemple, de Mme Gilsoul, ou encore de Mlle Polfvliet, l'un et l'autre datés de 1900, œuvres qui, certainement, appartiennent, par la distinction

et tout l'ensemble, aux meilleures du genre. Le portrait-groupe de M. et de Mme Hobé se classe hors pair. Vanaise mourut le 20 juillet 1902, âgé de 48 ans à peine. S'il lui manqua les envolées du génie pour briller à un rang exceptionnel, il s'affirme, dans l'ensemble de son œuvre, comme un talent vigoureux et probe, fait pour parler avec éloquence à la postérité, de son pays et de son temps.

Une Exposition de Portraits anciens à La Haye (1).

Tableau de Mostaert.

Sans être d'une grande importance numérique, l'exposition des portraits ouverte à La Haye mérite l'attention des curieux. Composée d'œuvres de toute provenance et de toute origine, elle met en relief un certain nombre de morceaux d'intérêt plus qu'ordinaire, dont la critique ne manquera point de faire son profit. Un portrait d'homme, simple tête, de grandeur naturelle, appartenant à M. Gumprecht, de Berlin, eût fait sensation à l'exposition de Bruges. Il s'agit, à n'en pouvoir douter, d'une œuvre du « *Maître de Flémalle* ». L'homme est vu de trois quarts; il est coiffé d'un chaperon noir et se détache sur un fond vert; la robe est rouge. Le faire est d'une très remarquable précision. Détail curieux : sur les bords flottants du chaperon semblent appliqués, ou peints, deux petits livres ouverts. Une portée de musique de huit notes se détache en blanc sur le fond noir de l'étoffe de la coiffure. Un ravissant portrait de jeune femme de la galerie Tarnowsiki

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1903, p. 219.

à Dzikow, en Galicie, émane sûrement de *Jean Gossart;* il représente Isabelle d'Autriche, la jeune sœur de Charles-Quint, mariée à Christian II de Danemark. A part la ressemblance, l'identité de la dame est, en quelque sorte, établie par l'ornement de la coiffe, où se répète, en or, la majuscule Y. Les mains sont délicates et fort belles. La princesse ayant quitté les Pays-Bas en 1514, l'œuvre est nécessairement antérieure à cette date. Une inscription en espagnol, au revers du panneau, prétend faire de cette peinture un portrait d'Anne Boleyn, par « Luca Dolanda ».

Un charmant petit portrait de Th. Schrevelius, par *Frans Hals,* appartient à M. Warneck, de Paris, est daté de 1617.

Un seul, et non le meilleur des *Rembrandt* exposés, provient d'une collection hollandaise. Un délicieux portrait de femme, daté de 1632, appartient à une galerie danoise : celle de M. Hage, à Nivaa. La comtesse Delaborde, MM. Warneck et Kleinberger, de Paris, envoient quelques belles têtes du maître. Surtout remarquable est le *Jeune Homme,* appartenant à M. Warneck. D'autres amateurs parisiens, MM. Ad. Schloss, Porgès surtout, contribuent largement au succès de l'ensemble. Au premier de ces amateurs appartiennent les portraits par *Salomon de Bray, Pierre Codde, Albert Cuyp, Frans Hals*, son élève présumée *Judith Leyster,* femme de *Jean Miense Molenaer*, par *Jean Steen,* portrait du maître et sa femme, etc. Un *Van Dyck* de la même collection, portrait de *Paul Pontius,* le graveur — l'image gravée par *Watson* — n'est pas de qualité supérieure. Un portrait exposé sous le nom de *Rubens* se pose comme une énigme à qui se donne pour tâche l'étude du maître. Le personnage, un gras jeune homme vêtu d'un pourpoint noir broché sur lequel se rabat une collerette de point d'Angleterre à la physionomie méridionale Le ciel, d'un bleu intense, la draperie rouge ocrée formant le fond de la peinture, accusent davantage

ce caractère exotique. Une date : 1620, 1625 ou encore 1629, s'accorde mal avec le style du maître à aucune des époques. L'attribution à Rubens, de toute manière, semble insoutenable. Mieux justifiée serait l'attribution à Van Dyck dont le coloris, et même le procedé, n'est pas sans analogie avec la peinture, bien entendu en 1620. Certains pourront prononcer le nom de Jordaens ou encore de Corneille de Vos; Rubens? dans tous les cas doit être écarté.

Très important et de faire magistral, est le portrait-groupe des régents de l'Orphelinat wallon d'Amsterdam, par *Barthélemy van der Helst*. Les personnages sont au nombre de quatre. La facture est magistrale. Cette belle page, datée de 1644, appartient à MM. Wallis, de Londres.

Parmi les plus belles choses de l'exposition figurent des groupes de portraits, l'un d'une quarantaine de personnages, mesurant 1m66 de large, appartenant à M. W.-H. Van Loo, d'Amsterdam, œuvre de *Jean Miense Molenaer*. Ce morceau exceptionnel est daté de 1637. Deux portraits de *Pierre Dubardien*; un *J. Leveck*, daté de 1665, exposé par M. Pargès, de Paris, appartiennent aux curiosités de cet ensemble, à la formation duquel a présidé M. Bredius, aidé de MM. Hofstade de Groot, Moes, Martin, etc. La clôture de l'exposition est fixée au 1er septembre.

* * *

La nouvelle destinée à être accueillie avec joie par les amis de l'art, spécialement par ceux qu'intéresse le problème des origines de la peinture flamande : une photographie intégrale, à grande échelle, de l'*Adoration de l'Agneau*, va être, enfin, mise à leur portée.

Il existe diverses reproductions du retable des frères Van Eyck et, notamment, la chromolithographie exécutée

naguère pour l' « Arundel Society » de Londres. La partie centrale du polyptyque n'avait pu être photographiée d'une manière conforme aux exigences artistiques. La fabrique de la cathédrale Saint-Bavon, à Gand, est venue enfin à résipiscence. Elle a autorisé la « Photographisch Gesellschaft » de Berlin à procéder à l'opération dans les formes voulues. Inutile de dire que les Musées de Berlin et de Bruxelles, détenteurs des volets, entendent concourir à cette reproduction d'ensemble.

Félicitons les autorités ecclésiastiques gantoises d'avoir atténué dans une mesure, hélas! bien faible, le morcellement, à jamais déplorable, du chef-d'œuvre que la piété de Josse Vydt, seigneur de Pamele, avait cru transmettre aux âges futurs sans aucune atteinte à son intégrité. La photographie démontrera que si le temps n'a pas laissé absolument intacte l'œuvre des frères Van Eyck, les créateurs de la peinture à l'huile avaient pris leurs précautions pour lui permettre de résister aux siècles. Après cinq cents ans, bientôt, la couleur a gardé tout son éclat.

*
* *

Le « Ryksmuseum » d'Amsterdam s'est fait adjuger à la vente Fiévez, à Bruxelles, le 1er juillet, un triptyque du « maître d'Oultremont » fait pour confirmer l'identification de ce peintre avec *Jean Mostaert*. Le panneau central, une *Déposition de la Croix*, est la copie textuelle, ou peu s'en faut, du même sujet peint par *Gérard de Saint-Jean*, appartenant au Musée impérial de Vienne. Le fond du paysage, toutefois, est différent. Sur les côtés figurent les donateurs avec saint Pierre et saint Paul. Au revers sont des armoiries. Elles ont été identifiées en Hollande comme appartenant à un magistrat de Harlem, de la famille Spyaert van Woerden.

Une date difficile à déchiffrer figure sur un des volets. Elle se lit 15.7, à ce qu'il semble.

De toute manière, le triptyque, dans un état passable de conservation, appartient à l'école de Harlem et établit un rapport de plus entre *Gérard de Saint-Jean* et *Mostaert.*

Une satire du duc d'Albe (¹).

Nous avons reçu la lettre suivante :

« Bruxelles, le 28 septembre 1903.

» MONSIEUR LE DIRECTEUR,

» Dans le numéro du 5 septembre de la *Chronique des Arts,* page 244, M. L. Maeterlinck (*Une satire du duc d'Albe*) signale l'existence d'une composition attribuée, en 1838, par le baron de Reiffenberg, à Pierre Breughel le vieux. Votre honorable correspondant assure qu'il n'a pu, malgré ses recherches, retrouver la trace de ladite peinture. D'autres, espère-t-il, seront plus heureux.

» Les lecteurs de la *Chronique* apprendront (¹) avec intérêt son existence, au Musée de Bruxelles, en tout conforme à l'œuvre cherchée par M. Maeterlinck. Il figure dans la salle dite « Historique ». Breughel n'y est certainement pour rien, d'autant que le morceau, assez médiocrement conservé, est du XVIIe siècle. C'est le cas, aussi,

---

(¹) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1903, p. 267.

de diverses estampes de sujet et de composition similaires. Elles ont dû voir le jour en Hollande.

» Agréez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués. »

Kauninck, peintre [1].

« Bruxelles, le 29 février 1903.

» Monsieur le Directeur,

» *La Chronique des Arts,* n° 21, page 60, publie sous le titre : *Correspondance de Belgique : Une trouvaille intéressante au Musée de Gand,* une note de M. L. Maeterlinck, conservateur du Musée de cette ville, ayant pour objet de révéler l'existence d'un paysage signé *K. D. Kauninck,* trouvé dans les réserves de la collection.

» Voulez-vous bien me permettre de faire observer qu'à la page 49 d'un volume publié à Paris l'an dernier, par la maison Laurens : *Gand et Tournai,* j'attirais l'attention du lecteur sur ce petit tableau, et dans les termes que voici : « *55 K. D. Kauninck* ». Curieux paysage maritime, avec » à l'avant-plan Madeleine pénitente : au fond une tem- » pête où les éléments paraissent déchaînés ; très intéres- » sante petite création d'un artiste également représenté » au Musée de Cologne. »

» Il se peut que ce passage ait échappé à M. Maeterlinck ; que la sainte soit sainte Geneviève, et non sainte Marie-Madeleine : c'est probable ; mais le tableau n'en est

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1903, p. 69.

pas moins expressément signalé dans les lignes qui précèdent.

» La peinture du Musée de Cologne, cataloguée sous le nº 628, représente également un paysage, avec un étang et, à l'arrière-plan, un pavillon de chasse. Deux chasseurs poursuivent un cerf. La signature est cette fois K. D. Keuninck. Une note du catalogue ajoute que M. Bredius signale une autre œuvre du même peintre chez M. Brockhaus, à Leipzig. »

Les nouvelles acquisitions du Musée de Bruxelles. Portrait de famille. par Martin de Vos. Jordaens. — Van Lint. — Van Croos (1).

Le Musée s'est enrichi, au cours de ces derniers temps, d'une série de peintures dignes de mention. C'est, en premier lieu, un *Portrait de famille,* par *Martin de Vos,* morceau d'un sérieux intérêt, daté de 1577 et pourvu de tous les renseignements désirables. Martin de Vos affirme avoir peint cet ensemble comme un hommage à *Antoine Anselmo* — pas le jurisconsulte, mais, sans doute, son grand père — et à Jeanne Hooftmans, son épouse. Nous savons, en outre, que le mari est né en 1536, la femme en 1555. Ils nous présentent leurs deux enfants : Gilles, né en 1575, et Jeanne, venue au monde l'année suivante. Les époux sont vus jusqu'à mi-corps, assis ; ils se font face. Entre eux, une table où, dans un vase de verre, plonge un joli bouquet d'œillets et de tulipes, sans doute un hommage du mari quadragénaire à sa jeune et gracieuse épouse.

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1903, p 343.

Devant celui-là, une horloge de table; devant la femme, des gants blancs. La présence même des enfants ne tempère pas la gravité du tête-à-tête. Mais 1577, c'est, dans l'histoire d'Anvers, une date mémorable. L'administration est aux mains de *Guillaume le Taciturne*. Il y a un an, à peine, du pillage par la soldatesque, connu sous le nom de « Furie espagnole ». Anselmo appartient à la classe des citoyens aisés, que prenait pour modèles le second des *Pourbus*. Sa femme est richement parée; sa fillette tient un hochet d'or. Le père et la mère sont vêtus de noir. Leurs manches sont de satin broché, et, chez la jeune femme, rayé d'or. Les deux enfants ont un costume pareil : petites robes de damas et tabliers blancs à bavettes bordées de dentelles. Sur l'épaule du garçon, debout entre les jambes paternelles, perche un chardonneret. Sur son vêtement grimpe un grillon énorme, sans doute familier. La petite fille, à l'air espiègle, porte un ravissant petit bonnet blanc, souvent rencontré dans les productions de Frans Hals.

Il y a une parenté étroite, et sans doute directe, entre le portrait que nous venons de décrire et un autre, du même peintre, daté de 1570, au Musée d'Amsterdam.

Celui-ci, si nous ne nous trompons, représente Gilles Hooftmans et sa femme, très probablement les parents de Mme Anselmo. Martin de Vos, un des romanistes les plus caractérisés de l'école flamande, n'est pas un maître rare, ni surtout un maître recherché. Cependant ses portraits, à en juger par le spécimen de Bruxelles et celui d'Amsterdam, méritent une sérieuse estime. Notre Musée possédait déjà, sous son nom, deux portraits de donateurs, fort remarquables, volets d'un triptyque dépareillé. L'analogie n'est pas complète entre ces morceaux, d'ailleurs distingués, et la composition nouvellement acquise.

Sous la signature *P. E. V. Lint* f. 1642, une assez vaste toile — 2^{m}45 de long et 1^{m}63 de haut — représente la *Gué-*

rison du paralytique. Le même sujet, par le même peintre, figure au Musée de Vienne. La trace du long séjour de l'artiste en Italie apparaît nettement dans le tableau de Bruxelles. Van Lint, encore que du vivant même de *Rubens*, il ait copié la *Descente de Croix*, ne se ressent d'aucune manière de cet illustre voisinage. Rentré en Belgique l'année même de la mort du chef d'école, il semble aussi détaché que possible de ses influences. Son Christ, d'ailleurs plein de noblesse, vient de Bologne ou de Venise. La robe violacée, la draperie d'un bleu profond, forment une harmonie riche et puissante. Les types, la forme et l'architecture même, — car la piscine de Bethsaïda est enclose d'un splendide portique, — sont d'irréprochable correction. Seulement, dans le coin de gauche, le Flamand se révèle par un groupe de portraits : un père, une mère et leurs deux filles. Le peintre est ici libéré de ses influences italiennes; ses portraits sont pleins de vie et de naturel. Peut-être en pourra-t-on quelque jour identifier les personnages.

Jordaens, abondamment représenté déjà au Musée de Bruxelles, voit son contingent s'accroître d'une *Bacchanale* assez curieuse. La toile mesure en largeur 2^{m}60 et en hauteur 1^{m}60. C'est un grouillement de petites figures, rondement enlevées en pleine pâte. On dirait le magasin où l'artiste a remisé tous ses satyres, ses bacchantes et ses nymphes. La composition est confuse : Bacchus sur son lion, Silène sur son âne et Pan, également aviné, confondent leurs cortèges dans cette Arcadie, où, même les arbres, servent de retraite à une armée de faunes et de sylvains. On dirait des nids de pies, oiseau que, du reste, on sacrifiait à Bacchus. Le temple du dieu s'élève sur un sommet. Le morceau de peinture est remarquable. Fut-il le préliminaire de quelque vaste création, servit-il de décoration intérieure, de dessus de porte, par exemple? Il n'est pas sans intérêt de savoir qu'une collection particulière

bruxelloise en possède une version, à peine modifiée, encore que réduite d'un tiers.

Deux peintures hollandaises complètent la série des acquisitions. Un paysage, sans doute une vue lointaine de La Haye, par *Antoine Von Croos,* porte la date de 1653. Le spécimen est de qualité supérieure. Il vient représenter, d'une manière absolument digne du Musée, un peintre absent jusqu'ici de ses collections.

Sous les initiales évocatives *P. D. H.,* enfin mises peut-être là pour faire songer à *Pieter de Hooch,* — encore qu'on nous ait dit qu'il existe, sous la même signature, d'autres tableaux, — se présente un très joli portrait féminin du XVIIe siècle. En pied, se détachant sur un fond de paysage très caractéristique de la Hollande, la jeune femme ferait, au besoin, songer aux types de *Th. de Keyser*. Elle est vêtue de noir, avec une jupe de soie chatoyante. Sur ses épaules se rabat une collerette plate. Elle est coiffée d'un gracieux bonnet blanc et tient des gants, d'une blancheur immaculée. Le paysage, aux tons mordorés, semble un pur prétexte. Aucun édifice, aucune campagne n'y apparaît. Il y a bien une ferme ; mais, à coup sûr, ce n'est pas d'une fermière qu'il s'agit.

L'Exposition rétrospective de l'Art belge (¹).

Le 15 juillet s'est ouverte à Bruxelles, dans un des halls du Palais du Cinquantenaire, une exposition rétrospective de l'Art belge, embrassant la période de 1830 à 1905. L'ensemble est remarquable par la qualité des œuvres autant que par le bon goût qui a présidé à leur présentation.

Le dernier demi-siècle, principalement avec ses peintres ayant noms *Leys, Ch. de Groux*, *Henri de Braeckeleer, Alfred Verwée, Jos. Stevens*, *de Kuyff, Constantin Meunier* — qu'on trouve représenté aussi comme sculpteur avec un contingent admirable — forme, en réalité, le fond de cette intéressante reconstitution du passé.

De Groux et Meunier, le maître et l'élève, sont là avec le meilleur de leur œuvre, encore que les musées, à quelques unités près, n'aient pas été mis à contribution.

Félicien Rops, plus prochement apparenté à de Groux qu'on ne supposait au premier abord, est là avec un riche ensemble aussi, comme graveur, comme dessinateur et comme peintre. Peintre harmonieux, subtil et grave.

A titre d'exception, dans ce milieu posthume, MM. *Willems, Alfred Stevens*, *Lamorinière* et *Théodore Verstraeten* ont été admis à concourir à cette exposition. En effet, ils se survivent.

M. Stevens, surtout, avec une trentaine d'œuvres, reconstitue à lui seul tout un courant de l'art du XIXe siècle, et, peut-on dire, anticipe sur l'arrêt de la postérité. On revoit même une de ses plus anciennes productions : *Le*

(¹) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris, 1904, p. 219.

Souvenir de la Patrie, déjà gravée par *Calamatta,* ce qui n'est pas pour la rajeunir. C'est d'ailleurs une fort belle page.

Des portraits de grande allure, signés *Agneessens, Cluysenaar, Sacré,* alternant avec des études parfois surprenantes de virtuosité par *Guillaume Linnig, E. Duyck, Evert Larock,* réveillent le souvenir d'artistes fauchés en la pleine activité de leur talent.

Mais, tandis que la seconde moitié du XIX[e] siècle est là dans sa riche floraison, la période antérieure ne trouve pas, tant s'en faut, une représentation adéquate. A l'exception de *Gallait,* la phase romantique n'a, comme rappel, que des œuvres à la fois rares et insuffisamment caractéristiques.

Le Musée de Berlin a prêté les *Derniers moments du comte d'Egmont;* celui de Tournai, les *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes*, certainement les meilleures pages de leur auteur, datées de 1848 et de 1851. A ce moment le romantisme se modérait. *Wappers,* qui fut son porte-drapeau, n'est représenté que par un portrait de 1871, et le *Louis XVII au Temple* pourrait passer pour une page presque classique. De même, *de Keyser*, *Wiertz, Navez* n'ont rien qui, à la génération présente, rappelle les luttes mémorables auxquelles s'attachent ces noms. D'autres encore, comme *Slingeneyer,* ne se montrent que sous une forme bien apaisée. Quelques grandes « machines » n'eussent pas été sans intérêt, à titre de contraste.

A tout prendre, cependant, cette exposition est un des plus remarquables ensembles que peut donner l'école, un de ceux que peut revendiquer avec fierté la Belgique au moment où elle résume, en des manifestations de tout genre, trois quarts de siècle de vie indépendante.

L'Exposition de l'Art français du XVIII[e] siècle à Bruxelles (¹).

L'exposition d'art français du XVIII[e] siècle, en ce moment ouverte à Bruxelles, a tout d'abord conquis la faveur du public.

Organisée sous d'illustres patronages, au profit de la Société française de bienfaisance, elle a, une fois encore, mis en relief des sympathies, anciennes déjà, mais chaque jour fortifiées.

Si la Belgique, avec la majeure partie de l'Europe, du reste, est tributaire de la France pour les choses relevant du goût, elle est, pourrait-on dire, devenue sa succursale dans ce domaine. Nous citerions, pour les avoir personnellement connus, les quelques hommes dont l'initiative ouvrit aux ameublements parisiens les demeures belges. La chose ne date point d'hier; elle n'est pas si lointaine, pourtant, qu'on ne s'en puisse souvenir, à défaut des articles qui la constatent.

Les artistes belges, ceux qui, outre *Alfred Stevens, Gustave de Jonghe* et *Charles Baugniet,* formèrent, avec *Toulmouche, Gaume* et quelques autres, le groupe de la « modernité », dont Baudelaire fut le parrain, avaient été, peut-être, les promoteurs du mouvement. « Leur science des modes, ferrée à glace, disait Jean Rousseau (²), s'étend jusqu'aux meubles et brimborions en vogue. Ils savent l'heure où le froid Louis XVI, protégé par une impératrice, a recommencé à régner... » C'était écrit en 1868. A ce

(¹) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1904, vol. 31, p. 502.

(²) Compte rendu du Salon de Gand (*Écho du Parlement,* Bruxelles, 21 janvier 1868).

moment-là le style Louis XVI régnait sans partage en Belgique comme en France. Il créa, dans le domaine de l'architecture, des choses excellentes. A chaque pas, en quelque sorte, dans les rues de Bruxelles datant de l'époque susdite, on peut voir des façades, conçues dans le style du VIII[e] siècle, alterner avantageusement avec de plus récentes, élevées dans ce style hybride qu'on a baptisé « modern style ».

La Flandre, notons-le bien, avait eu son Louis XV et son Louis XVI à elle; le meuble liégeois, la céramique tournaisienne, l'orfèvrerie gantoise ont mérité l'attention des collectionneurs. D'accent plus robuste, de combinaisons moins ingénieuses que les créations françaises, on ne peut dire, cependant, que ces productions soient dénuées d'attrait.

Des lucarnes, des portes, des écoinçons, dans le style Louis XV, abondent dans certaines villes de ce pays. Le palais d'Anvers est un des beaux spécimens du style conservés en Belgique. A Bruges même, oui à Bruges, il y a des maisons Louis XVI de très gracieuse physionomie. Et, assurément, dans cet ordre, le grand escalier et la rotonde du Musée de Bruxelles, résidence, à l'origine, du duc Charles de Lorraine, ne sont pas des morceaux à dédaigner. Seulement, ce Louis XV et ce Louis XVI-là constituent ce qu'on pourrait appeler un art de traduction. La Belgique, à ce moment, relevait de l'Autriche. C'est à Vienne qu'elle allait prendre le mot d'ordre. Ce qui n'empêche que, tout Autrichienne qu'elle fût, Marie-Christine, sous le pinceau de *Roslin,* diffère peu, en matière d'élégance, de sa sœur Marie-Antoinette.

Mais c'est en pleine France que nous transporte l'exposition du XVIII[e] siècle. On se demande si les salons du premier hôtel Somzée, dans la rue Royale, où elle rassemble ses précieux éléments, ne bénéficient pas du privilège d'exterritorialité. Non que des Belges n'aient tenu à y

concourir. De hautes maisons, celle d'Arenberg en tête, se sont ouvertes à ses organisateurs. C'est de France, pourtant, qu'est venue la somme principale des richesses. Sa variété, que rehausse un arrangement heureux, — chose, du reste, naturelle, M. Cardon y ayant présidé, — aboutit à faire un milieu d'agrément exceptionnel.

Tout y attire, tout y est mis à sa juste place, et, n'étaient les cartels, d'ailleurs discrets, venant dissiper l'illusion, on croirait, pour un peu, arpenter les salons de quelque richissime particulier.

Combien plus beau de songer que ce précieux ensemble est né d'un effort collectif; qu'en fait, les volontés se sont unies, actionnées par ce puissant moteur : la bienfaisance.

Le patriotisme aussi, à n'en pouvoir douter, y revendique sa part. Il était de l'honneur d'une nation comme la France de ne point compromettre son prestige par la bénévole accumulation d'objets dont, seul, un but charitable eût pu faire tolérer l'insuffisance. De là, un choix rigoureux d'éléments.

Encore que l'exposition n'ait rien d'officiel, une part notable de son éclat revient aux belles tentures prêtées par le Garde-meuble de France. Par le style, non moins que par la gamme des tons, ces morceaux de l'*Histoire d'Esther* et de la *Conquête de la Toison d'or* viennent à souhait corser l'ensemble de toutes les jolies choses : tableaux, sculptures, meubles et bibelots, semés dans les salons.

L'exposition est, avant tout, mondaine. Pas plus qu'au visiteur occasionnel, il n'incombe au critique de s'y mettre en frais d'érudition. Ils ont d'ailleurs, pour les avertir l'un et l'autre, une couple de pièces, meublées dans un style impeccable par les maisons Poirier et Rémon; P. Sormanni et H. Vian, dont les meubles, les bronzes et le reste se soutiennent merveilleusement à côté des vrais.

Il va de soi que, tous, nous sommes en état de les

différencier. De mémoire d'homme on n'a tant parlé en Belgique de « bonheurs du jour », de « chiffonniers », de « vernis Martin »; tant fait résonner les noms de Nattier, de Clodion, — que sais-je?

De grandeur moyenne, partant de transport facile, les gracieux objets rassemblés par les organisateurs ont, du reste, amplement de quoi retenir le visiteur. On ne se borne pas à visiter l'exposition; on y retourne, indice le plus sérieux de son succès.

Une part considérable a été faite au portrait dans la section de la peinture. A l'huile, au pastel, à la gouache, en miniature, voire en tapisserie, il se présente sous toutes ces formes avec un égal attrait. Était-on mieux en ce temps-là que du nôtre? Rien ne le prouve. Mais, certes, on excellait à mettre en relief ses avantages, à dissimuler ses côtés les moins heureux. La richesse et le bon goût du costume aidant, le XVIIIe siècle nous apparaît sous sa forme la plus séductrice

Ceci s'applique surtout aux femmes. Les portraits masculins, signés *Largillière, Rob, Tournières,* envoyés par le comte Jean de Castellane *(Gentilhomme en rouge);* par M. Sedelmeyer, par M. Boin-Taburet, n'ont absolument rien de frivole. Le groupe de M. de la Maisonfort et son jeune fils, exposé par le marquis de Colbert, signé Tournières, est dans les meilleures traditions du portrait; on peut en dire autant du groupe de la duchesse de Chaulnes et son fils, appartenant à Mme Besnard.

Rigaud n'est pas absent du catalogue. Sa part à l'exposition est modeste. Un bon portrait du maréchal de Belle-Isle, à MM. Le Roy frères, est le morceau le plus sérieux de son contingent. M. Henri Rochefort a envoyé un petit portrait, à mi-jambes, du *prince de Conti,* gravé, pensons-nous, par l'un des Drevet, et un autre de *Louis XV jeune,* en pied, dont il existe une estampe par Larmessin. Le peintre y est désigné comme *Carle Vanloo.*

Au surplus, nous avons, à deux pas, un portrait de grandeur naturelle du même prince, dans la même attitude, exposé, par M. Sedelmeyer, sous le nom de *Vanloo*.

Un des portraits, les meilleurs du petit salon, appartient au baron Lazzaroni, possesseur, en outre, du portrait que nous reproduisons en tête de page. La première de ces deux œuvres est de *Drouais père*. Elle représente, de grandeur naturelle, une jeune femme, vêtue d'une pèlerine blanche bordée de zibeline. Le gracieux modèle fixe sur le spectateur un œil aimable et quelque peu scrutateur. De *Drouais fils,* M. le baron Lambert et la Ville de Bruxelles exposent d'intéressants morceaux. Un portrait de M[lle] de Noailles, en robe rose, appartenant au Musée communal, provient de l'ancienne galerie Wilson.

Une curieuse effigie en buste de *Louis XVI,* vu de face, est attribuée à Duplessis. Elle appartient à M. Sedelmeyer. A en juger par son aimable sourire, le roi n'envisageait point comme prochaine la commotion qui devait mettre si brusquement fin à son règne.

Un portrait de femme, point jeune, mais de haute distinction et d'un charme pénétrant, est signé *Perronneau* et daté de 1768. Il appartient à M. Paul Sohège. Nous n'avons pu voir s'il s'agit ici d'un pastel ; la tonalité en a la douceur. On peut en dire autant du portrait en buste de *Joseph II,* exécuté en tapisserie, exposé par M. Doistau.

Au même collectionneur une tête excellente de *Crispin,* de grandeur demi-nature, par *Watteau,* dit le catalogue. L'attribution a, pour la soutenir, des qualités de peinture remarquables et, spécialement, une fermeté de touche où se révèle un maître.

Distingué à tous égards est le *Concert grotesque,* à M. Petel, exposé sous le nom de *Watteau*. L'animation de la petite scène, où les acteurs appartiennent indistinctement au monde animal ; le charme du coloris, la grande adresse du coup de brosse sont d'accord avec ce que l'on

disait naguère de *Watteau* comme décorateur. Car il s'agit, nécessairement, d'un morceau décoratif, conçu dans l'esprit des spécimens de Chantilly, de l'hôtel de Rohan, — l'Imprimerie nationale, — etc. Ces diverses peintures ayant pour auteur *Christophe Huet,* c'est au même artiste, sans doute, qu'il faut songer, en la présente circonstance, à moins que, peut-être, il ne s'agisse de *Cl. Gillot.*

Le contingent de *Watteau* se grossit d'une *Assemblée galante,* à M. Agénor Doucet; d'une *Noce villageoise,* à M. A... Avertissons le lecteur qu'il ne s'agit point du tableau de la galerie d'Arenberg, plus savoureux et de touche plus subtile, encore que des connaisseurs le rangent parmi les Watteau de qualité secondaire.

La peinture de l'exposition aurait, selon le catalogue, appartenu à M. de Julienne, puis à Frédéric II et à la margrave de Bayreuth. *Larmessin* en a fait une gravure, exposée par M. Cardon. Celle-ci nous semble avoir pour prototype la peinture du musée John Sloane, à Londres.

Lancret a, pour le représenter, une peinture intéressante et de valeur artistique sérieuse, appartenant à la comtesse de Pourtalès. La maréchale de Luxembourg est à la pêche. Au bord d'un étang, où elle a jeté sa ligne, sont rassemblés divers personnages, dont une fillette, en robe de satin bleu, prête à recueillir le poisson. Un beau paysage complète, par sa riche tonalité, l'effet de ce morceau excellent.

Sur fond d'or, de coloration puissante, la *Bonne Aventure,* conçue en des dimensions inusitées, a nécessairement servi de trumeau. Cette jolie peinture, donnée à *Lancret* également, appartient à une collection bruxelloise, celle de Mme Goldschmidt.

Mentionnons, enfin, parmi les œuvres du même peintre, *Arlequin galant,* envoi de M. Thiébault-Sisson.

Extrêmement jolis, *La Mariée de village* et son pendant *La Naumachie de Monceau,* exposés par le baron Gustave de Rothschild. Rarement rencontrés, comme peintres,

Debucourt et *N. Lavreince,* auteurs de ces productions délicates, se présentent rarement, aussi, en pareille qualité.

Des sept toiles de *Boucher,* aucune ne justifie le mot fameux de David : « N'est pas Boucher qui veut ! » Il en est de signées, pourtant. L'aimable jeune dame aux formes opulentes intitulée *Le Réveil,* exposée par Mme Besnard, est datée de 1755.

Les *Chardin,* sans appartenir au choix supérieur des œuvres de ce délicieux artiste, sont néanmoins très dignes de l'attention du curieux. C'est, à coup sûr, un morceau distingué, que la *Ménagère* exposée par M. Doistau. La main du maître se révèle également dans un portrait de jeune femme, — la seconde femme du peintre, — appartenant à M. Thiébault-Sisson, et avec autorité dans les enseignes de la parfumerie Pinaud, où, pittoresquement, s'entassent les appareils distillatoires.

Une jolie *Étude de nu,* de *Greuze,* à M. Thiébault-Sisson, est chose à retenir. Remarquable par ses qualités de peinture, le morceau ne l'est guère moins par le sujet. C'est le modèle du temps, en grand déshabillé, posant pour quelque Madeleine. Au contingent de *Greuze* appartient, en outre, un portrait de Pigalle, à la princesse de Lucinge-Faucigny.

Fort heureusement pour nous, et pour lui, l'art du XVIIIe siècle n'est pas inséparable de l'afféterie, qui, aux yeux de bien des gens, est sa marque essentielle. On ne considère pas sans surprise la retenue, la correction des aimables femmes peintres qui, avec Mme *Vigée-Lebrun,* illustrent cette période. Parmi les plus charmantes mérite de compter Mlle *Gérard de Grasse,* élève et belle-sœur de *Fragonard.* Elle fut parmi les cent trente femmes artistes qui, le 7 septembre 1789, firent hommage de leurs joyaux à l'Assemblée nationale, en don patriotique. Joli sujet pour un *Boilly.*

Le *Bonheur du ménage,* à M. Gouttenoire de Toury,

parut au Salon de 1817. La minutie des détails, d'ailleurs caractéristique des œuvres de l'auteur, n'est pas le seul mérite de sa jolie scène de famille. Le père et la mère se partagent les caresses de leur enfant. Si l'on tient compte des tourterelles apportées par la jeune bonne, du clavecin auquel s'appuie l'époux, l'harmonie règne visiblement dans cet idéal ménage.

A la même époque appartient le portraitiste *Guérin,* dont le baron de Berckheim expose les profils accolés de quatre dames alsaciennes : la baronne de Franck, la vicomtesse de Bussière, la baronne de Faviers et Mlle de Balthazar. Luttant de précision avec le « physionotrace », le crayon de l'habile artiste s'applique à caractériser les modèles, et y réussit amplement. Si tout le monde connaît la série des profils des hommes de la Révolution gravés, d'après Guérin, par *Fiessinger,* il est rare de rencontrer les dessins mêmes du maître. Indépendamment du spécimen précieux de son talent, exposé par le baron de Berckheim, nous rencontrons de lui une superbe miniature au duc d'Arenberg. C'est le portrait en pied de la princesse de Schwarzenberg, avec ses deux enfants.

Les miniatures, sans être très nombreuses à l'exposition, comptent plusieurs spécimens remarquables, tirés, notamment, des collections de Mme de Polès et de M. Rueff. Entre tous, c'est un morceau de qualité exceptionnelle que le portrait en pied d'une dame de la Cour sous Louis XVI, attribué à *Hall.* Du même artiste serait le médaillon, excellent aussi, de Madame Adélaïde, appartenant à M. Rueff.

Avec J.-M. *Vien* et *Vincent,* nous touchons au XIXe siècle. Du premier, un portrait de dame, appartenant à M. Bloche; du second, un portrait d'enfant, signé et daté 1778 (à Mme Halot), méritent d'être notés. Il y a aussi un portrait de *Saint-Aubin,* par lui-même, appartenant à M. Fernandez Patto.

Des terres cuites, objets de vitrine, des bibelots de tout genre, en toute matière : or, argent, jade, sardonyx, agate; des pièces d'orfèvrerie, des meubles, des bronzes d'art, des tapisseries, mettent en relief les noms de leurs possesseurs : MM. Groult, H. Rochefort, Bern. Franck, Rueff, Art. Bloche, Victor Klotz, Helft, Cardon; Mmes Denormandie, de Polès, Agénor Doucet, Van Meegen, etc.

Tout particulièrement digne de mention est la pendule en bronze exposée par M. Boin-Taburet. Deux nymphes, d'un geste ample, soutiennent, de leurs bras étendus, un vase dont le mouvement giratoire présente successivement les heures.

Bien d'autres choses devraient être citées. Il aura suffi de nos sommaires-mentions pour montrer l'élan, les dévoués efforts, pour le bien de quelques-uns et l'agrément de tous, auxquels est due la plus attrayante des réunions d'art vues depuis longtemps en Belgique.

Préparatifs d'Expositions.
La ville de Bruxelles. — Le Palais du Roi.
L'Arc du Cinquantenaire. — Mort du sculpteur Dillens.
Concours de Médailles. — Exposition Jordaens.
Musée Mayer-Van den Bergh, à Anvers, fondé par la mère du collectionneur. — Tableau de Pierre Aertsen.
Collection Van Cutsem léguée à la ville de Tournai.
La ville de Bruges vote un premier crédit pour la fondation d'un Musée ([1]).

La Belgique s'apprête à célébrer avec éclat le soixante-quinzième anniversaire de sa constitution en royaume indépendant. A côté de l'Exposition universelle de Liége, dont le succès est assuré, la capitale et les centres les plus importants de la province organisent des manifestations où l'art est appelé à tenir une place considérable.

A quelque point de vue qu'on se mette : glorification de l'œuvre du passé, exaltation du présent, confiance dans l'avenir, un champ très vaste est ouvert aux initiatives. Elles se traduisent avec l'ingéniosité que les Belges, de tradition séculaire, apportent à l'organisation de leurs fêtes.

L'Exposition de Liége, en dehors de sa portée industrielle, donnera à la partie artistique une importance considérable. L'art ancien et l'art moderne y trouveront leur place, et si la vastitude des choses à voir n'en détourne les visiteurs, le Musée de Liége s'impose essentiellement à l'attention de ceux-ci.

La capitale où se poursuivent des travaux d'embellissement considérables, ne montrera qu'un peu plus tard ses nouvelles splendeurs architecturales. La transformation du Palais et de ses abords, l'édification du portique monumental du Cinquantenaire, actuellement poursuivies, quelque célérité qu'on y mette, ne seront parachevées qu'en 1906.

([1]) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1905, vol. 33, p. 168.

Les grands travaux de la Montagne de la Cour, le prochain « Mont des Arts » comportent l'isolement et l'extension des Musées. Ils ne s'annoncent encore que par des tracés vagues. Les plans toutefois sont faits et à leur exécution se rattache la transformation de tout un quartier, l'un des plus anciens de Bruxelles, sans compter l'édification décidée d'une gare centrale.

La date de 1905 a non seulement fait naître des projets grandioses, mais aplani les voies de leur réalisation.

La capitale belge se trouve, par sa configuration autant que par sa constitution même, dans une situation très particulière. On a pu la définir, avec justesse, comme une petite ville emprisonnée dans une grande. Tandis que les faubourgs ont pu s'étendre à l'aise, sont devenus des centres considérables, la ville n'a pu se transformer, chercher à s'embellir qu'à ses dépens, en quelque sorte. Pour elle tout travail d'utilité publique, toute transformation de quartier, entraîne forcément un amoindrissement de propriété bâtie. Une création de place ou de square se solde pour la ville par une perte de rapport et l'exode d'une partie de la population au delà de ses limites, limites purement imaginaires.

La physionomie de Bruxelles est donc assez disparate : le nouveau et le vieux s'y mêlent à un tout plutôt discordant. Assise, comme Rome, sur sept collines, la ville a pris naissance dans un îlot formé par la Senne, voûtée maintenant dans son parcours urbain. Lentement elle s'étendit vers l'est, où s'élevait sur un plateau, le palais des ducs de Brabant, plus tard le palais impérial, la *Cour* en un mot. Là résidèrent, après les ducs de Bourgogne, les princes de la maison d'Autriche et les gourverneurs généraux. Ravagé par un incendie en 1731, le palais ne fut jamais réédifié. Une partie de la place Royale marque son emplacement. De là le nom de Montagne de la Cour donné à un de ses embranchements.

Transformé au XVIIIe siècle sous l'administration de Joseph II, en jardin français, le parc de l'ancien palais et ses abords rappellent, à certains égards, Nancy, où avait du reste grandi le lieutenant général de l'impératrice Marie-Thérèse, *Charles de Lorraine*. La place Royale offre un rapport évident avec la place Stanislas.

Incorporée au royaume des Pays-Bas, à la chute de l'Empire, la Belgique voyait sa capitale promue, à certaines époques, au rang de résidence royale. Le palais actuel date de cette période. C'est un édifice sans caractère, formé de deux corps de logis reliés par un péristyle à colonnes, faisant vaguement songer à celui de la Monnaie, à Paris. C'est dans une des ailes de ce palais, actuellement en voie de transformation, que logea Napoléon durant ses séjours à Bruxelles.

La nouvelle façade, œuvre de M. l'architecte *Maquet*, est conçue dans le style de la place Royale et du palais des Chambres législatives : un Louis XVI aux accents ressentis. Par l'absorption de l'hôtel de Bellevue, le palais transformé occupera, avec ses dépendances, la face septentrionale tout entière de la place des Palais, élargie de moitié par une emprise sur le parc. Cette partie du travail, dès à présent achevée, est la réalisation d'un projet déjà ancien.

Le palais, après sa transformation (car l'intérieur sera, dit-on, conservé), dotera la capitale d'une place importante et régulière, — ce qu'elle n'était point, — où des portiques relieront au corps principal des pavillons d'angle. La partie déjà réalisée est d'un effet très heureux.

C'est à l'initiative personnelle du souverain, très attentif aux embellissements de sa capitale, qu'ont été entrepris ces travaux; aussi sont-ils activement poussés. Vingt-deux mois ont été assignés aux entrepreneurs pour l'achèvement du palais.

L'arcade du Cinquantenaire est l'œuvre de M. *Girault*,

de l'Institut de France. On y travaille sans relâche depuis plusieurs mois. L'immense échafaudage, dressé dans l'axe de la rue de la Loi, prend le soir venu, des apparences de palais enchanté sous la lumière des foyers électriques qui en dessinent les arêtes. La partie sculpturale, confiée à une pléiade de statuaires éprouvés, doit être prête en septembre. Outre le quadrige de couronnement, il y aura des statues allégoriques des Provinces, des Arts, de la Paix, des Vertus, de la Force, de la Justice, des Sciences, de l'Agriculture, de l'Industrie, du Commerce. L'ensemble de cette riche décoration sera en bronze.

La mort a, par malheur, fait dans les rangs des artistes associés à la grande entreprise une trouée cruelle par la disparition d'un des maîtres de la statuaire belge, M. *Julien Dillens*.

Ce vaillant artiste, dont le renom avait franchi dès longtemps les limites du pays natal, — il a exécuté pour la cathédrale de Reims les statues de Saint-Louis et de Saint-Victor; pour l'hôtel de ville d'Épernay, diverses figures décoratives, — avait dépassé de peu d'années la cinquantaine, étant né en 1849, à Anvers. Depuis plus d'un quart de siècle il habitait Bruxelles. Il y collabora sous *Carrier-Belleuse*, et avec *Rodin* à la décoration extérieure du palais de la Bourse.

Dillens laisse un œuvre superbe : statues, bas-reliefs, bustes, médailles, sculptures chryséléphantines, tout l'ensemble de la manifestation de la statuaire a été abordé par lui avec un égal succès. Ses figures décoratives du monument Anspach, sa grande et impressionnante figure du *Silence de la tombe*, décorant l'entrée du cimetière de Saint-Gilles, méritent de compter parmi les plus beaux morceaux de la sculpture contemporaine.

Dillens était un sculpteur à la fois très élégant et très robuste. L'œuvre, comme toujours, du reste, était à l'image de son créateur. De haute taille et d'allure dégagée, l'artiste

évoquait à merveille les hommes d'épée du XVIe siècle dont il a laissé des représentations très vivantes. Au surplus, de complexion fine, il donnait à ses œuvres l'empreinte d'une grande délicatesse native jointe à un goût formé au contact des maîtres durant un long séjour en Italie. Son art n'était pas sans rapport avec celui de *Paul Devigne*, son aîné de six ans et qu'il suit dans la tombe à trois ans d'intervalle.

Fils et neveu de peintres, Dillens avait débuté par la peinture. Il fut le créateur du cercle *L'Essor*, où se produisirent avec succès plusieurs jeunes artistes arrivés, comme lui-même, aux premiers rangs de l'école belge. Dillens avait remporté la médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1900. Il était chevalier de la Légion d'honneur.

***

Le résultat du concours ouvert pour la *Confection des médailles* de l'Exposition universelle de Liége a dépassé l'attente. Neuf projets ont été adressés au jury. Pour la médaille destinée à récompenser le mérite artistique, le prix est échu à M. *Godefroid de Vreese*, connu déjà par des travaux de glyptique remarquables. L'ensemble de son œuvre est de très haute portée artistique. Un groupe de trois figures féminines drapées, les *Beaux-Arts*, se dispose d'une manière harmonique et le détail n'en est pas moins châtié que la ligne agréable à l'œil.

M. *Paul Du Bois*, classé deuxième dans le concours, a remporté le premier prix pour la médaille à attribuer dans la section industrielle, M. de Vreese passant au second rang, avec M. *Dupuis*, d'Anvers. Le modèle couronné se compose, cette fois encore, de trois figures féminines assises. Le travail de M. Du Bois est d'un beau style, et, comme il était permis de l'attendre de la part de l'excellent statuaire, d'une belle ampleur de conception.

M. de Vreese, abandonnant cette fois l'allégorie pour la réalité, avait, dans sa plaquette, représenté un intérieur d'armuriers liégeois, homme et femme. Au fond, dans une baie ouverte sur la campagne, se déroule le panorama de l'exposition. Le projet de M. *Dupuis* représentait une figure debout fièrement campée. Le revers, destiné aux inscriptions, est formé, dans les deux modèles primés, par des combinaisons ornementales.

*
* *

Anvers célébrera les fêtes nationales par une *Exposition Jordaens,* coïncidant avec la publication d'une monographie du peintre, due à la plume de M. Max Rooses.

Jordaens n'est pas, jusqu'à ce jour, un maître haut coté parmi les amateurs. Il n'occupe certainement pas dans les galeries privées, ni dans l'estime des critiques un rang adéquat à sa valeur. Aucun livre ne lui a été jusqu'ici consacré. Point méconnu, sans doute, il n'arrive qu'en troisième ligne, le premier rang appartenant à *Rubens*, le second à *Van Dyck*, parmi les Flamands du XVII[e] siècle. Il n'est point d'ailleurs chef d'école, encore qu'il ait eu de nombreux collaborateurs pour satisfaire une clientèle immense.

Fier ouvrier au reste, s'il gravite incontestablement dans l'orbite de Rubens, — dont il fut le collaborateur, non l'élève, — il se révèle, dans une œuvre extraordinairement dispersée, praticien supérieur. Ses toiles sont partout ; dans les pays scandinaves comme en Espagne. Une de ses œuvres décore la cathédrale de Séville ; il en est une dans celle de Bordeaux. Une de ses plus belles productions figure dans l'ancienne galerie Wallace, à Londres. Le Louvre, Dresde, le Prado, Bruxelles, Anvers, possèdent ensemble une soixantaine de ses peintures.

N'ayant ni comme Rubens, ni comme Van Dyck séjourné

en Italie, il n'est pas, toutefois, sans se ressentir d'influences latines. Ce phénomène doit être attribué à la contemplation des toiles nombreuses de Titien, de Paul Véronèse, de Tintoret, appartenant à Rubens.

Jordaens affectionne les ciels bleus fouettés de nuages blancs sur lesquels se détachent des fonds imposants d'architecture. Ses pages allégoriques, ses bacchanales, ses admirables scènes de famille, sans briller par une suprême délicatesse de goût, sont, en revanche, d'une puissante richesse décorative. Le *Triomphe de Frédéric-Henri,* ornant la salle d'Orange dans la Maison au Bois, à La Haye, et dont les projets se voient à Bruxelles et à Anvers, est d'ordonnance superbe.

L'Exposition d'Anvers aura, en somme, un succès d'inédit presque autant que de valeur. On y verra des portraits, genre où plus d'une fois Jordaens se montra l'émule de Van Dyck et de Corneille de Vos. Au gré des contemporains eux-mêmes, Jordaens, au moment de la mort de Rubens, suivie de près de celle de Van Dyck, était le premier des maîtres de l'école flamande. Il survécut du reste à Rubens d'une quarantaine d'années et mourut de vieillesse, tombé en enfance, en 1678. Une de ses dernières peintures, sa propre effigie, se voit au Musée de Budapest. En lui s'éteint la période héroïque de l'école d'Anvers.

* * *

La ville d'Anvers a vu s'ouvrir, au mois de décembre, un Musée dont le nom, avant peu, sera familier aux amateurs d'art de partout. C'est le Musée *Mayer-Van den Bergh.* J'aurai à reparler en détail, aux lecteurs de la *Gazette,* de cette collection choisie, formée par l'amateur délicat, le curieux averti qu'était le sympathique jeune homme dont elle consacre la mémoire. A plus d'une reprise, d'ailleurs, ils ont vu son nom figurer dans ces cor-

respondances. Un article spécial avait été consacré à une œuvre du *vieux Breughel,* retrouvée par l'avisé collectionneur : *Margot l'Enragée* ([1]).

C'est à l'amour d'une mère qu'est dû le Musée si hautement digne de l'attention des vrais connaisseurs. Du jour où il lui fut enlevé si cruellement ce fils qu'elle adorait, M[me] Mayer-Van den Bergh conçut la pieuse pensée de réunir en un ensemble, pour la joie de tous, les splendeurs qui avaient tenu tant de place dans la vie du défunt. Elle fit donc, à côté de sa propre demeure, édifier une maison où se perpétue le souvenir de son fils. Cette maison, située rue de l'Hôpital, une des plus belles artères du centre d'Anvers, a pour façade la construction, en style du XVI[e] siècle, que le chevalier Frédéric Mayer avait élevée dans le « Vieil Anvers » de l'Exposition de 1894. L'intérieur, disposé avec goût, décoré avec beaucoup d'entente, réunit l'ensemble des peintures, — au nombre de plus de deux cents, — les manuscrits, les sculptures, les médailles, dont plusieurs, célèbres déjà parmi les curieux qui eurent le privilège de connaître leur possesseur, le seront demain dans le monde des amateurs en général.

On regretta vivement, à l'exposition des Primitifs du Pavillon Marsan, l'absence des peintures, très probablement de *Broederlam*, provenant de la Chartreuse de Dijon, que Frédéric Mayer avait acquises avec la collection Micheli. On ne regretta pas moins, à l'Exposition de Bruges, l'absence de quantité de maîtres du XV[e] siècle extrêmement bien représentés dans la galerie anversoise. Des œuvres moins anciennes et moins graves y ont aussi trouvé leur place. Quelques Hollandais du XVII[e] siècle, *A. Mytens* et *J. Rotius* entre autres, y sont de qualité supérieure.

([1]) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1897, t. II, p. 510.

Un splendide catalogue des peintures a vu le jour simultanément avec l'ouverture du Musée. Le catalogue des objets d'art est en préparation. L'importance de cette section, où figurent des médailles artistiques de premier ordre, dont plusieurs uniques, des sculptures en marbre et en bois, absolument exceptionnelles, — à commencer par certaines figurines de la collection Micheli, détachées des tombeaux de Dijon, — est pour le moins égale à celle des peintures.

Le Musée Van den Bergh sera donc pour Anvers le pendant du Musée Poldi-Pezzoli, de Milan. Moins spécial que le Musée Plantin, il enrichit la ville natale de sa fondatrice et de son ancien possesseur d'une collection que la Belgique peut se féliciter de voir soustraite aux enchères où se sont dispersés tant de trésors accumulés par les siècles. Et certes, les amis de l'art environneront de gratitude le nom de la noble femme, de la mère si digne de tous les respects, dont la douleur a su trouver des formes à la fois si hautes et si vraiment appropriées pour honorer la mémoire de celui dont elle favorisa les préférences de tout son pouvoir et de tout son amour.

***

Bruxelles aura, elle aussi, cet été son *Exposition d'art ancien*. Organisée sous le patronage officiel, par le Cercle artistique et littéraire, cette exposition réunira les productions auxquelles s'attache le nom de la capitale brabançonne : tapisseries, céramiques, dentelles. Il ne faudrait point trouver étrange de voir reparaître ici la personnalité complexe de *Jordaens,* fournisseur attitré de cartons à l'industrie prospère des fabricants-tapissiers bruxellois. La Cour de Vienne possède une série superbe de tentures de sa composition.

Et si l'on ajoute à l'attrait de ces manifestations le grand

cortège et le tournoi historique à l'organisation desquels prêtent leur concours les artistes les plus entendus, la Belgique aura, cet été, de quoi occuper largement l'attention des amis des arts.

*
* *

Parmi les récentes acquisitions du Musée de Bruxelles, se signalent deux peintures de *Pierre Aertssen*, envisagé à juste titre comme un des représentants les plus typiques de l'école hollando-flamande du XVI[e] siècle. La principale des deux œuvres est datée de 1559; elle appartient à une collection anglaise. Elle nous montre, en figures de grandeur naturelle et en pied, le *Christ chez Marthe et Marie,* sujet traité plusieurs fois par le peintre, selon Van Mander. Supérieurement conservée, la peinture est remarquable à divers points de vue. Une gamme de coloration puissante et harmonieuse rehausse un dessin précis, une traduction vivante des types. La cuisine où sont rassemblés les personnages est peuplée d'ustensiles et de comestibles. Ces accessoires, selon l'habitude du peintre, sont supérieurement traités. Plusieurs têtes, celle de Marthe notamment, sont de véritable maîtrise.

Peu de Musée possèdent une représentation plus remarquable d'un artiste assez prochement apparenté à *Pierre Breughel* quant à la portée de ses sujets. Les deux peintres furent d'ailleurs contemporains. D'origine hollandaise l'un et l'autre, ils travaillèrent à Anvers, que Breughel quitta pour se fixer à Bruxelles vers 1563, Aertssen pour retourner à Amsterdam en 1566. La peinture du Musée de Bruxelles fut donc créée à Anvers.

Le Musée de Bruxelles possédait, depuis 1872, une figure de *Cuisinière*, également de Pierre Aertssen, production magistrale. A celle-ci est venue se joindre une seconde étude du même genre, figure à mi-corps, cette fois, d'une robuste Flamande, vue de profil, et où s'affirme, avec

non moindre autorité, la science et la conscience d'un maître trop peu étudié encore [1]. Le Musée de Bruxelles a, en somme, très bien fait de s'approprier deux œuvres non moins caractéristiques de leur auteur que de leur temps.

La riche galerie de peinture moderne de feu *Henri Van Cutsem*, de Bruxelles, ira au Musée de Tournai. Outre une représentation de l'école belge tout à fait remarquable, cette collection choisie comprend des morceaux de l'école française de première importance. C'est à M. Van Cutsem, par exemple, qu'appartenait le *Père Lathuile* de Manet. Le Musée tournaisien ne prendra possession d'un ensemble destiné à lui donner un relief exceptionnel que quand seront prêtes ses nouvelles galeries.

De Bruges m'arrive une nouvelle faite pour réjouir tous les amis de l'art. La ville vient de voter *un premier crédit de cent mille francs pour l'édification d'un Musée*. Cette solution, nous l'avions prévue il y a bien des mois; elle s'imposait. Le terrain n'est pas jusqu'ici désigné. Il sera proche, dit-on, de l'hôpital Saint-Jean.

L'Exposition Jordaens à Anvers [2].

Après *Rubens* et *Van Dyck*, la ville d'Anvers a voulu célébrer le maître qui, par droit de conquête et par droit de naissance, vaut de compter avec eux parmi les plus glorieuses personnalités de sa phalange artistique.

---

(1) Un beau spécimen de sa peinture non religieuse appartient au Musée Mayer-Van den Bergh. Il porte la date de 1556.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1905, vol. 34, p. 247.



JORDAENS. — LE CONCERT DE FAMILLE.

(Exposition à Anvers.)

L'histoire n'a pas rangé *Jacques Jordaens* au nombre des dieux de la peinture. Cela tient à des causes multiples dont l'essentielle n'est pas, sans doute, l'absence de valeur technique d'un praticien éminent. Mais, d'une manière en quelque sorte inévitable, entre Jordaens et Rubens s'établit un parallèle à tous égards justifié par la similitude au moins fréquente des sujets et par leur forme d'interprétation plus fréquente encore.

Mieux servi par les circonstances, Van Dyck lui-même n'y échappa point tout à fait. Se produisant d'ailleurs comme portraitiste et loin du milieu natal, il ne put entrer en lutte avec son maître qu'en des circonstances plus rares. Jordaens, au contraire, gravite directement dans l'orbite du chef d'école ; c'est dans le milieu anversois que s'écoule sa longue carrière et, pour n'être pas, comme on l'a cru longtemps, l'élève de Rubens, en bonne partie sa manière de voir et de sentir relève d'un principe qu'on ne saurait envisager comme adéquat au génie même de l'école. De là, quoi qu'on veuille, une subordination et, comme conséquence, une appréciation moins équitable de qualilés faites pour placer très haut un artiste dans l'estime des connaisseurs. C'est ce que l'Exposition d'Anvers aura pour effet de mettre durablement en lumière.

Composée de peintures, de dessins, de tapisseries, d'eaux-fortes, elle montre Jordaens dans ses aptitudes diverses comme dans tous ses genres. Pages religieuses et allégoriques, sujets familiers, portraits, études peintes et dessinées forment un ensemble à la fois riche et varié, encore que nécessairement restreint.

Aspirant à la valeur plutôt qu'au nombre, les organisateurs ont exclu de quoi faire presque une exposition spéciale de productions jugées insuffisantes bien qu'authentiques, peu propres néanmoins à représenter leur auteur sous un jour avantageux. Le total des peintures est donc d'une centaine, chiffre d'ailleurs respectable si l'on songe

que les galeries publiques copieusement pourvues de chefs-d'œuvre du maître sont à peine représentées.

La réunion, pourtant fort brillante, est non seulement instructive, mais essentielle à la connaissance d'un artiste, abondamment représenté dans les galeries, mais traité d'une manière trop indifférente par la critique.

A quelque titre qu'on les envisage, le *Banquet de famille* (n° 50), au Musée d'Anvers, illustration du vieux proverbe : « Comme chantaient les vieux, piaillent les jeunes » ; *Le Roi boit!* (n° 51), au Musée de Bruxelles, ou encore le même sujet, plus développé (n° 52), appartenant au duc de Devonshire (répétition au Musée de Brunswick), sont des morceaux de perfection rare. Le peintre était alors dans toute la maturité du talent. Il avait dépassé la quarantaine, et le fait même de la répétition d'une donnée que, plus tard, Jan Steen abordera plus d'une fois à son tour suffit à prouver son vaste succès.

Envisagé comme praticien, Jordaens, il faut le dire, compte peu de rivaux, et à certains points de vue, rivalise avec Rubens. Il a parfois même une fierté de ligne, une opulence de facture qui l'élève au rang des personnalités artistiques les plus remarquables.

Mais Jordaens, à le juger dans les pages de sa vingtième année, comme le *Christ en Croix* (n° 20), de l'église Saint-Paul, à Anvers, et, par analogie, dans des œuvres telles que l'*Adoration des bergers* (n° 4), au prince de Lichnowsky, ou encore *Méléagre et Atalante* (n° 34), à M. Madsen, de Copenhague (répétition au Musée de Madrid), s'achemine vers la gloire par des voies assez modestes.

De sa quatorzième à sa vingt-deuxième année, élève du même Adam Van Noort, dont Rubens fut le disciple et dont Van Dyck nous a laissé un si admirable portrait à l'eau-forte, il a nécessairement subi l'influence de ce peintre pour apparaître sur la scène artistique quand,

depuis plusieurs années déjà, l'auteur de la *Descente de Croix* était dans tout l'éclat de sa renommée.

Malheureusement, pas plus à Anvers qu'ailleurs, Adam Van Noort n'est connu par aucune œuvre expressément déterminée. La *Vocation de saint Pierre*, appartenant à l'église Saint-Jacques d'Anvers, toile que les organisateurs de l'exposition Jordaens ont tenu à rapprocher des peintures initiales du maître; d'autres, attribuées ailleurs à Van Noort, n'ont rien qui justifie cette attribution.

« Jordaens, dit Fromentin, aurait certainement été tout autre, s'il n'avait eu Van Noort pour instituteur et Rubens pour constant modèle. » Nous le croyons bien, encore qu'on ne puisse envisager comme une création prouvée de Van Noort cette *Vocation de saint Pierre* où, par avance, en quelque sorte, s'accusent tout au moins des intentions qui, chez Rubens, sont le fruit manifeste d'un contact prolongé avec les maîtres italiens auxquels vont ses préférences. Une étude attentive de cette production déroutante montre plus d'un détail fait pour légitimer l'attribution à Jordaens. On y trouve par exemple des têtes de pêcheurs coiffées de bonnets verdâtres analogues au bonnet porté par un des personnages figurés de le Méliagre, appartenant à M. Madsen. Or ce couvre-chef, très typique, ne se reproduit pas ailleurs. Ce n'est pas à Anvers, qu'avant 1610 ou 1622, on connut tant de robustesse de forme jointe à tant de puissance d'exécution; ces carnations rutilantes, cette énergique musculature. Notons, de plus, que le tableau de saint Jacques ne se réclame point de lointaines origines : pas un auteur ancien ne le mentionne et son attribution à Van Noort est pure hypothèse.

Dans les œuvres de jeunesse que nous montre l'Exposition, l'influence de Rubens paraît secondaire. Précises dans la forme, elles accusent, dans la tonalité, plus d'harmonie que d'éclat. Le peintre semble préoccupé d'abord

du relief obtenu par des oppositions nécessaires au maniement de la détrempe où, dès ses débuts, il excellait. On lui conférait la maîtrise en 1615, à la Gilde de Saint-Luc, comme « peintre d'eau ». (*Waterschilder.*)

L'école anversoise, parmi ses coloristes, ne suggère aucun maître dont, à ce moment, on puisse croire qu'il s'inspire; force est, dès lors, d'accepter comme un reflet de Van Noort au moins une partie de son expression. Au surplus, maître déjà de son pinceau, il prélude à ses vastes créations ultérieures par des œuvres d'ensemble, particulièrement des groupes de portraits, tous remarquables, et attestant les aptitudes d'un praticien de premier ordre. Un portrait de famille, au Musée de Cassel, où, au lendemain sans doute de ses fiançailles, la future épouse de Jordaens, environnée des siens, reçoit en souriant la corbeille fleurie que lui apportent ses sœurs, caractérise brillamment cette période de l'artiste.

Marié à 22 ans, Jordaens ne visita point l'Italie. Est-ce à dire qu'il l'ignora, que, répudiant toute influence étrangère, c'est à la réalité qu'il prétendit faire la source exclusive de ses inspirations? Cela n'est point. Peu soucieux de l'idéal, moins lyrique peut-être que Rubens et Van Dyck, il fera dans ses créations une part plus large à des sujets empruntés à la vie intime. Ceci, toutefois, ne veut pas dire qu'il proscrive les autres.

Les magnifiques ensembles dans lesquels il se plaît à faire revivre les scènes familiales constituent sans doute la partie la plus attrayante de son œuvre. Il y déploie une franchise, une bonne humeur, une virtuosité qui, en fait, leur donnent la prééminence sur ses pages de caractère plus solennel. Ces dernières, néanmoins, revêtent sous son pinceau une richesse, un apparat dont, Rubens excepté, aucun Flamand ne donne l'exemple.

Pour ne former qu'une partie restreinte de l'œuvre du maître, l'Exposition d'Anvers est, à ce point de vue, parti-

culier, remarquablement démonstrative. Jordaens, décorateur surprenant, sous la double influence de Rubens et des Vénitiens, — chose affirmée par Sandrat, — est, peut-on dire, un magicien du pinceau. La vaste page allégorique à la gloire de Frédéric-Henri, dont il fut appelé à décorer, dès 1645, à la Maison au Bois, à la Haye, la salle d'Orange ne trouve de semblable que chez les maîtres du premier rang.

De ce grandiose morceau nous ne trouvons à Anvers qu'un reflet très affaibli, dans une assez grande esquisse appartenant au Musée. La composition en est beaucoup au-dessous de celle du Musée de Bruxelles, laquelle, à ce point de vue, l'emporte certainement sur l'œuvre définitive. Moins simple de ligne et de moins heureuse disposition, celle-ci est encore surprenante. Il faut lire dans la revue de l'*Art flamand et hollandais* (numéro du 15 avril 1905) la très intéressante correspondance, publiée par M. Max Rooses, relative à cette œuvre. Jordaens y expose tout un plan, et définit le sens de ses allégories. Certes, il était là sur son terrain. Plus qu'on ne pense, il lui était devenu naturel, en quelque sorte, de chercher, même pour ses peintures, l'effet habituel des tapisseries dont les cartons étaient si fréquemment son œuvre. Jetons un coup d'œil, par exemple, sur la précieuse série des dessins envoyés par MM. Fairfax Murray et Heseltine, à Londres; le Cabinet des Estampes de Berlin; Masson, à Amiens; Rumps, à Copenhague, etc.; considérons ensuite les superbes tentures appartenant au prince de Schwarzenberg, décorant une salle de l'Exposition. Nous verrons, d'une part, se reproduire plusieurs des aquarelles précitées, de l'autre un certain nombre de toiles les mieux connues du maître. Voici le *Saint Yves* des Musées d'Anvers et de Bruxelles, où Jordaens lutte de vigueur avec Tintoret; *Le Nègre amenant à son maître un cheval blanc (Oculus domini pascit equum)*, peinture magistrale du Musée de Cassel; *Le Joyeux*

Festin, au duc d'Abercorn; *Le Banquet de famille*, du Musée d'Anvers; *Le Satyre et le Paysan*, à Bruxelles et à Cassel. Autant d'illustrations de proverbes. On pourrait multiplier les exemples.

Les pages religieuses de Jordaens se ressentent elles-mêmes de cette préoccupation décorative. Avant Rubens, les églises de la Flandre et du Brabant étaient abondamment pourvues de pages votives; seulement la forme en était plus simple. Mais, voici que subitement l'art religieux grandit et s'émancipe. Pour le contenir l'autel se fera monument; il se couronnera d'anges et de chérubins de marbre, resplendira d'emblèmes et de rayons d'or. C'est le *retablo* accommodé à l'esthétique nouvelle. Et, reconnaissons-le sans détour, les pages religieuses des maîtres, tant flamands qu'italiens, que les événements ont détournées de leur affectation primitive, ne se montrent pas, à leur avantage, isolées de leur milieu originel. Plus que bien d'autres, Jordaens pâtit de ce divorce.

L'Exposition d'Anvers rassemble quelques-unes de ses plus vastes toiles religieuses. Voici le *Martyre de sainte Apollonie*, appartenant encore à l'église des Augustins, à Anvers; l'*Adoration des mages*, à l'église Saint-Nicolas, à Dixmude; le *Christ parmi les docteurs*, peint pour l'église Sainte-Walburge, à Furnes, aujourd'hui au Musée de Mayence. Comme dans l'œuvre de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie*, la *Ronde de nuit* et les *Syndics* caractérisent les étapes de leur auteur; ces trois pages, espacées de vingt en vingt années, reconstituent, à peu de chose près, l'évolution du maître anversois. A 30 ans il peint la *Sainte Apollonie*; à 70 ans il signera le *Christ parmi les docteurs*. La manière se modifie, sans doute, mais pas au point de vue de faire de Jordaens un homme nouveau. S'il ne doit pas rester jusqu'au bout en possession de tous ses moyens, — nous savons qu'il languit plusieurs années dans l'inconscience, — il garde du moins jusqu'à un âge avancé

une extraordinaire vigueur. Sa vaste page du Musée de Mayence est d'une puissance d'effet et d'une richesse de style faites pour triompher des hésitations de ceux à qui pourra déplaire la vulgarité de la forme et l'exubérance du geste. Certes le souvenir de Rubens a subsisté, peut-être même assistons-nous à une glorification posthume de ses picturaux, car, si Jordaens lui emprunte, c'est comme pour mettre en valeur la richesse du fonds.

Envisagée comme couronnement de carrière, la vaste toile de Mayence élève très haut son auteur dans la hiérarchie des peintres. Le *Martyre de sainte Apollonie*, l'*Adoration des mages* de Dixmude, d'autres œuvres encore, procèdent trop directement de la formule rubenienne pour occasionner grande surprise, même au point de vue du coloris. Le problème est sans intérêt. Pour le *Christ parmi les docteurs,* c'est autre chose. Comme dans une apothéose de féerie, nous y voyons les personnages des œuvres antérieures venir s'y grouper. Nous les avons aperçus dans d'autres rôles. Ces pontifes énormes, luttant de richesse et d'embonpoint, sont pour nous des figures familières. Nous les avons rencontrés déjà, sous la figure des Rois mages, de dieux, de Silène, de pêcheurs, ou de simples convives à quelque festin de Rois. Pour le moment, ils remuent, ils se groupent en une foule tumultueuse, comme toujours, mais chose rare, ils expriment, ils se passionnent. Et, puisqu'on s'est occupé avec tant de zèle de chercher, derrière Jordaens le peintre, Jordaens le représentant du luthéranisme, voire du jansénisme ([1]), nous ne nous défendons pas de considérer cette toile du prodigieux vieillard comme une profession de foi. La parole, le geste plein d'onction de cet enfant de 12 ans, suffit à bouleverser la

---

([1]) Mentionnons, par exemple, le rapport adressé à M. le maire de Bordeaux au sujet du *Christ en Croix* de Jordaens, par M. H., de la ville de Mirmont, adjoint délégué pour les Beaux-Arts. Bordeaux, 1899.

foule des théologiens blanchis dans l'étude de la loi. C'est en définitive, un prêche ; pour un peu ce serait un conventicule. Dans l'ensemble, pourtant, l'œuvre de Jordaens accuse peu le réformé. Chez lui tout respire le bien-être, la somptuosité, la joie de vivre. Décorateur hors ligne, il trouve dans l'allégorie et la mythologie ses sources d'expression préférées.

Son degré de culture, nous l'ignorons ; mais on peut l'affirmer, Rubens lui dicte la loi. Il lui donne accès aux classiques, et à peine est-il besoin de rappeler cette peinture curieuse du Musée du Prado où une scène de mythologie, avec Diane et Mercure, se passe dans la cour de l'hôtel de Rubens !

Peintre d'ailleurs très sollicité, semant de ses œuvres l'Europe entière, fournisseur des rois, rivalisant même avec Rubens dans la « poéterie », il compte des collaborateurs par dizaines, chose qui seule explique le nombre énorme de ses œuvres. L'Exposition d'Anvers décèle l'intervention fréquente de ces auxiliaires. Jordaens n'hésitait pas à reconnaître la part qu'il leur faisait. Il la nierait d'ailleurs en vain. Toutefois, il se plaît à répéter ses sujets favoris ; il ne laisse pas d'en revoir les répliques au point de les traiter comme ses œuvres personnelles [1]. Déclaration évidemment faite pour rassurer les acheteurs : il y a certainement lieu de distinguer entre la qualité des nombreuses versions du *Satyre chez le paysan* et du *Roi boit!* Plusieurs de celles réunies à Anvers ne comptent point parmi les morceaux de choix.

En revanche, il en est d'admirables : *Le Banquet de famille*, du Musée d'Anvers, peinture datée de 1638, où entre ses parents, ses enfants et son époux jouant la musette, trône, dans tout l'éclat de sa beauté, l'opulente

---

(1) F.-J. Van den Branden, dans le *Précurseur* d'Anvers, numéro du 8 août 1891.

Catherine Van Noort. Nos lecteurs la connaissent par le beau tableau du Louvre; *Le Roi boit!* au Musée de Bruxelles, le même sujet au duc de Devonshire, de part et d'autre quatorze figures jusqu'aux genoux; le même sujet encore, appartenant au duc d'Arenberg, avec huit personnages, où apparaît, au second plan, un fou tenant un chat, sont des pages magistrales; *Le Satyre chez le paysan,* illustration de la fable de Phèdre si joliment rendue par La Fontaine. L'Exposition a révélé toute une série de variations sur ce sujet dont, semble-t-il, le peintre eut le monopole. Sans parler du très bel exemplaire de Bruxelles, proche de celui de Cassel (absent à Anvers, mais répété en tapisserie), nous avons la toile du comte Fernand de Beauffort, composition en largeur, de très puissante expression, où la mère et l'enfant, placés à gauche, sont surtout remarquables. Deux autres versions plus petites appartiennent à M. de Wouters d'Oplinter et à M. Léon Janssen; une cinquième à M. Alphonse Cels, répétition de la toile du Musée de Budapest; enfin le superbe ensemble rapporté d'Amérique par M. Armand Harcq, est tout à fait différent des autres : le satyre y est d'attitude et d'expression amusantes. Chose curieuse, on le retrouve à Dresde dans le *Diogène,* ainsi que l'enfant.

L'histoire est peu prodigue de détails sur la vie intime de Jordaens. Nous savons toutefois que dans la somptueuse demeure qu'il s'était construite à Anvers, et en partie encore existante, après la journée de travail il aimait à se divertir avec les siens. C'est presque l'illustration de la devise inscrite sur son tableau de Bruxelles : « Il fait bon être convive où le rire est joyeux. »

Une chose apparaît assez claire par les œuvres rassemblées à Anvers : Jordaens avait un fonds premier d'études très largement utilisé pour ses divers tableaux. Il y a, par exemple, un vieillard adapté aux rôles les plus divers, tant sacrés que profanes. Une étude, exposée par le Musée de

Gand, a sans doute servi à cet effet. Le fou de l'admirable tableau exposé par M. Porgès, à Paris, se rencontre dans la plupart des festins de Rois. Dans une *Adoration des bergers,* appartenant au chevalier Guill. Six, à Amsterdam, nous voyons reparaître une figure utilisée comme Argus dans un tableau appartenant à M. Georges Hulin, et un enfant qui, ailleurs, joue de la flûte.

Parmi les pages allégoriques, une des plus riches appartient au Musée de Bruxelles. On l'intitule les *Dons de l'Automne.* Dans son ensemble, on la trouve répétée dans une toile de la collection Wallace, à Londres. M. Paul Buschmann, dans son intéressant ouvrage sur Jordaens, récemment paru à Anvers, ne souscrit pas sans réserve à l'authenticité du second morceau. On y remarque une différence essentielle : la femme vue de dos occupant le centre de la toile de Bruxelles est remplacée, dans celle de Londres, par une figure de l'Abondance, vue de face. Le tableau de Londres se dispose mieux que celui de Bruxelles, sans l'égaler en exécution. L'œuvre appartient à la période moyenne de la carrière du peintre. Pour être d'une facture moins libre que d'autres pages allégoriques d'une période plus avancée, on peut l'admettre parmi les créations importantes de son auteur. M. Querton, de Bruxelles, expose une bonne étude pour la femme vue de profil tenant des raisins dans le pli de son vêtement.

Il en coûtait peu à Jordaens d'étendre indéfiniment ses compositions, même, il faut le dire, des personnages y tiennent parfois le rôle de comparses. C'est, par exemple, le cas de l'immense composition du *Denier de César*, où interviennent plus de vingt-cinq personnages rassemblés pour la plupart dans une barque et où le sujet se perd dans un encombrement de figures parasites.

A cette toile de plus de quatre mètres et demi de large, appartenant à M. Ringborg, à Norkoping, et peinte originairement pour la Suède, se rattache la composition très

proche, et certainement supérieure, exposée par le Musée d'Amsterdam. Le même sujet y est traité en petites figures. Sous cette forme, le talent de Jordaens ne se montre pas du tout à son désavantage. Nombre de galeries possèdent du maître de ces productions de format réduit, dignes de compter parmi ses meilleures œuvres picturales. La Galerie de Dresde fait figurer à l'Exposition une *Fête de Vénus,* en petites figures, merveilleuses d'exécution. Le Musée de Lille possède une étude de vaches de facture magistrale. Jordaens était d'ailleurs un animalier extrêmement habile, et il est rare que les chiens, par exemple, ou les chevaux qu'il introduit dans ses peintures, ne soient supérieurement traités. De même les perroquets, dont le plumage versicolore vient servir si souvent ses goûts de coloriste, ne sont pas sans attester son aptitude dans un genre dont quelques-uns de ses contemporains : Snyders, Paul de Vos, détenaient jalousement le monopole.

Jordaens portraitiste, moins connu encore, cède le pas à Van Dyck, chose explicable, sans que l'écart entre les deux le motive absolument. Il existe du premier des portraits — ceux, par exemple, du Musée de Madrid, où lui-même se représente avec sa femme et l'aîné de ses enfants — dignes de compter parmi les plus belles œuvres du genre. Le groupe des époux van Zurpele, au duc de Devonshire, est, peut-on dire, un chef-d'œuvre absolu. La présence de cette toile à l'Exposition d'Anvers en rehausse puissamment l'éclat. Nul peintre du temps n'a surpassé ce portrait, de tonalité sobre, de facture puissante. On ne se lasse point d'admirer la liberté d'exécution, le bon goût des attitudes, la richesse des colorations. La tête énergique du mari est un morceau de qualité supérieure; l'écharpe rouge frangée d'or, tranchant sur le costume entièrement noir, forme une harmonie superbe. Le très beau portrait d'homme appartenant à MM. Colnaghi, à Londres, et dont le dessin appartient au Louvre, fut disputé à un très haut

prix à la vente Huybrechts, il y a peu d'années. Jordaens, cependant, à en croire Houbraken, avait pour le portrait une sympathie médiocre. Du moins plaignait-il très fort Nicolas Maes de s'y consacrer.

Les portraits réunis à Anvers, ceux bien connus du Musée de Cologne, d'autres appartenant à lord Chesham et à M. Fleischmann, de Londres, déroutent un peu les artistes. Jordaens, sous cette forme apaisée, ne ressemble que secondairement à lui-même, c'est certain.

La jeune femme en noir tenant un petit chien dans le bras droit, toile appartenant à lord Chesham, serait, au gré de quelques-uns, une œuvre faussement attribuée. Le faire en est superficiel, peut-être. Mais ici encore une autre peinture, *La Sérénade,* exposée par M. Léon Le Blon, d'Anvers, sert en quelque sorte de témoignage d'authenticité. Sans différence aucune, nous retrouvons, de part et d'autre, le même petit chien tenu par sa maîtresse.

Pour le portrait de jeune femme en robe de satin rouge relevée d'or, exposé par M. Fleischmann, la main de Jordaens y apparaît d'une manière moins prononcée, mais point méconnaissable, quoi qu'on en dise.

Face à face avec le modèle, il est rare d'ailleurs que le portraitiste, même le plus ample, ne s'astreigne à une précision tout au moins relative. C'est assurément le cas de Jordaens.

Le portrait du vieillard pensif, assis dans un fauteuil à haut dossier rouge servant de repoussoir à la tête chenue, contribution du Musée de Budapest, nous a semblé, comme précédemment, représenter le peintre lui-même. La gravité du faire et quelque peu aussi l'expression de tristesse répandue sur l'ensemble, enfin la simplicité de l'attitude, semblent plaider en faveur de l'hypothèse. D'ordinaire, pour d'autres, un peintre se met en frais d'arrangement absolument dédaignés où il s'agit de lui-même.

Jordaens, à 66 ans, est veuf de la dévouée compagne

qui, dans son œuvre, occupe une place à peine moins importante que celle assignée à Hélène Fourment par Rubens. Autour du peintre, de plus en plus se fait le silence. Lui qui fut le témoin des triomphes de Rubens; lui, dont Van Dyck a transmis à la postérité la mâle et sympathique image, ne devait plus vivre que dans le passé. Le nécrologe des artistes peintres anversois comprend presque tous ceux qui furent les compagnons de sa jeunesse, les amis de son âge mûr. Son fils Jacques, dont l'unique peinture connue, *Le Christ apparaissant à la Madeleine,* appartient au Musée d'Amiens, n'était sûrement pas de force à réjouir sa vieillesse, si l'on en juge par l'œuvre que nous avons sous les yeux.

« Du traité de Munster à la Révolution brabançonne, écrit un auteur, l'histoire de la ville d'Anvers se résume en deux mots : décadence, sommeil. » Durant plus de trente années Jordaens survécut au premier de ces événements, si funeste à la prospérité de sa ville natale. En lui se clôt la phase héroïque de l'école d'Anvers, et de quelque manière qu'on l'apprécie, on ne lui contestera point la gloire d'en avoir prolongé le rayonnement bien au delà de la période que lui assignait la déchéance de la Belgique considérée à d'autres points de vue.

L'Art ancien à l'Exposition de Liége [1].

L'exposition de l'Art ancien, à Liége, a plutôt perdu que gagné à se produire au milieu des attractions multiples semées autour d'elle. Les visiteurs ne lui ont pas manqué; ont-ils donné l'attention nécessaire à ses splendeurs? Rien n'est moins péremptoirement démontré. Dans tous les cas, on a moins parlé qu'il n'aurait fallu d'un ensemble digne de valoir à ceux qui en avaient groupé les éléments des titres sérieux à la gratitude des érudits.

En se bornant à mettre en lumière l'art de la région, les organisateurs ont été amenés à faire une part disproportionnée à trop d'ouvrages secondaires. Les industries anciennes de la Belgique offrent tant de précieux souvenirs, de si abondantes splendeurs, qu'à se placer ainsi au strict point de vue local il a fallu se priver forcément de pièces fameuses destinées à concourir puissamment au relief de l'ensemble.

Et cependant, l'exposition de l'Art ancien, à Liége, mérite de faire époque. Installée dans une construction éphémère, d'aspect monumental, où revivait l'ancien hôtel de ville de la capitale des princes-évêques, elle avait été disposée avec goût et méthode, pourvue d'un catalogue historique et descriptif, distribué malheureusement trop tard, mais auquel s'attachera une valeur durable [2].

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1905, vol. 34, p. 486.

[2] Ce précieux document est dû à la collaboration d'un groupe d'érudits sérieux, dans lequel figurent avec le Profr Kurth, auteur de l'introduction, MM Jos. Destrée, Jules Helbig, baron de Chestret de Haneffe, Brahy-Prost, Paul van Zuylen. F. Demarteau, P. Lhoest, sans oublier les zélés commissaires généraux : baron de Sélis-Fanson et l'abbé Balau, dont l'activité a grandement contribué à la coordination de tant d'éléments divers.

Pour se bien rendre compte du caractère particulier de cette exposition, il faut se souvenir de ce qu'était, par son origine, l'ancienne principauté de Liége.

Annexée à la France en 1795, comme département de l'Ourthe, incorporée au royaume des Pays-Bas en 1814, Belge, enfin, en 1830, la principauté avait été placée, durant huit siècles, sous la dépendance de l'empire d'Allemagne. De là, évidemment, une pénétration d'influences germaniques assez nettement caractérisée par son art. Si Liége a eu sa part de la formation de l'école flamande au XV[e] et au XVI[e] siècle, elle lui a peu emprunté.

Le souvenir ne s'est pas effacé d'une première exposition d'art liégeois; elle eut lieu en 1881, pour célébrer le cinquantenaire de l'Indépendance nationale, comme la présente en consacre le soixante-quinzième anniversaire. Nous assistons donc à la reprise d'un même thème. Parmi les organisateurs et les exposants, il en était qui avaient participé à la manifestation de 1881. On était par là un peu en pays de connaissances, d'autant qu'à l'exposition de Dinant en 1903 figurèrent plusieurs pièces importantes que nous retrouvions ici.

Une fois le haut perron gravi, le visiteur se trouvait au milieu des antiquités religieuses. Ce département fut de la part des organisateurs l'objet de soins particuliers. Les vitrines regorgeaient littéralement de châsses, de reliquaires, de calices, d'ostensoirs, de pyxides. Tout autour se dressaient les grands lutrins de métal en forme d'aigles, de griffons, d'animaux chimériques faisant songer aux gargouilles des cathédrales; puis, c'était des croix processionnelles, des chandeliers d'une puissante richesse ornementale. Au fond, dans un étroit sanctuaire, s'érigeait le magnifique *retable en bois sculpté de l'église Saint-Denis, à Liége*. Il est du style gothique fleuri et passe pour être le fruit de la collaboration de deux artistes. Sans aucun doute, une supériorité se constate dans la zone inférieure

où des figurines admirablement taillées retracent les épisodes de la vie de saint Denis. On avait complété l'ensemble par un précieux devant d'autel, de provenance liégeoise, en partie du XVI[e] siècle, en partie plus ancien, appartenant au Musée des Arts décoratifs de Bruxelles. Cette fois, c'est la vie de saint Martin qui fournit le sujet de médaillons brodés avec une délicatesse extrême. Alentour on voyait le tabernacle, haut de 5 mètres, entièrement en cuivre, appartenant à l'*église de Bocholt,* œuvre du XV[e] siècle, dont le caractère, la provenance sont dignes d'*Israël de Meckenem,* auteur incontesté de morceaux conçus dans un style identique; puis deux plaques avec des *Anges thuriféraires,* empruntés au trésor de Saint-Servais à Maestricht (ancienne principauté de Liége), échantillons exceptionnels, extraordinaires de noblesse, de l'art du XII[e] siècle, et qu'on peut comparer aux plus belles productions de la statuaire, notamment aux *Anges* fameux de Reims et de Strasbourg.

C'est de même au XII[e] siècle qu'appartient la *Vierge* assise et drapée, tenant sur le genou gauche l'Enfant Jésus, sculpture de grandeur naturelle, en bois doré en partie polychromé. Possédée de temps immémorial par l'église Saint-Jean, à Liége, elle induit à se demander ce que signifie la grande révolution dont l'histoire fait honneur à Nicolas de Pise, alors qu'en deça des Alpes fleurissait un art si prodigieusement avancé. Et qu'est-ce même que ce splendide ensemble, où survit d'ailleurs la traduction byzantine, si on lui compare la *cuve baptismale de saint Barthélemy, de Liége,* que l'on trouvait à l'entrée de la chapelle?

La célébrité de l'ouvrage dispense d'en recommencer la description. Il vit le jour entre 1113 et 1118 et fut l'œuvre de *Lambert Patras,* mais comme l'a sûrement démontré M. Kurth, de l'*orfèvre Renier, de Huy.* Ce dernier est, on le sait, grâce à M. Destrée, l'auteur de l'admirable encensoir du Musée de Lille.

A l'exemple de la mer d'airain, les fonts de Saint-Barthélemy reposent sur des bœufs, largement modelés. Leur nombre original était de douze, l'inscription gravée de la cuve l'établit. Il est question de rendre à cet ouvrage son aspect primitif en le complétant. On avait même exposé le modèle en plâtre de cette reconstitution, dont le besoin ne paraît guère s'imposer.

Parmi les châsses, il en était d'importance exceptionnelle, particulièrement celle de *saint Hadelin,* à l'église de Visé, du XIIe siècle. Les bas-reliefs en argent repoussé, qui l'ornent, ne sont pas sans trahir, dans leur style et leur surprenante ampleur de forme, des rapports avec les fonts de Saint-Barthélemy.

Postérieure d'un siècle, la petite châsse de *saint Georges* et de *sainte Ode,* à l'église d'Amay, est, elle aussi, ceinte d'une décoration en argent repoussé, où se remarque notamment le saint Georges lancé au galop, traité avec une maîtrise déroutante. On ne s'explique pareille vérité d'attitude que par l'occasion offerte au ciseleur, d'observer les joutes où se mesuraient les chevaliers de son temps.

Appartenant à Notre-Dame de Huy, la *châsse de saint Marc,* également du XIIIe siècle, mêle l'émaillerie à la gravure. Dans une douzaine de sujets, traités au burin, les figurines s'enlèvent sur un fond de couleur d'une grande variété de dessin et d'une puissante richesse d'effet.

Liége, principauté ecclésiastique, vit de bonne heure se peupler le trésor de ses nombreuses églises. Sans avoir échappé à des combats qui parfois ensanglantèrent son sol, elle ne connut pas du moins les luttes religieuses où périrent, en Flandre et dans le Brabant, les splendeurs accumulées par la pitié des fidèles. Si Charles le Téméraire mit Liége à feu et à sang, il en épargna les églises.

Le souvenir de ce traitement barbare a survécu *dans le précieux reliquaire où le duc de Bourgogne* s'est fait représenter à genoux, sous la protection de *saint Georges*

un des patrons de la Toison d'or. Ce groupe en or ciselé et poli serait, semble-t-il, un ex-voto offert à la cathédrale en expiation du sac de 1467. Charles le Téméraire, revêtu de son armure, tient entre les mains un reliquaire; saint Georges, également en armure, salue en élevant son casque, comme on le voit dans la tableau de *Van Eyck, à Bruges*.

Ce précieux travail, œuvre de *Gérard Loyet*, de Lille, ne se signale point par des qualités d'art supérieures. Remis à neuf, il a perdu toute sa patine. Les têtes et les mains sont couvertes d'un émail couleur de chair. On y constate, chose bizarre, la complète identité de type des deux personnages. Charles le Téméraire y est sans doute fidèlement reproduit. Pour ce qui concerne l'armure, elle ne frappe point par une fidélité qui en ferait un document précieux pour l'histoire du costume. Certains détails paraissent difficilement acceptables pour l'époque. Charles le Téméraire n'a point d'épée, point d'éperons; le collier de la Toison d'or est absent.

Le fameux *buste de saint Lambert*, appartenant également à la cathédrale, n'a guère l'allure d'un évêque du XII[e] siècle. Le patron de Liége est représenté à mi-corps, la mitre en tête, tenant la crosse d'une main, un livre ouvert de l'autre. Tout l'ensemble, qui est l'œuvre d'un orfèvre du nom de *Henri Suavius*, est constellé de pierreries et en partie émaillé. La base est surtout intéressante : on y voit, dans des niches, l'histoire du saint en de délicates figurines de métal.

Dans la nombreuse série de reliquaires, certains, par la beauté du travail, se signalent comme des œuvres de premier ordre; *celui de la vraie croix, au Trésor de Maestricht;* un autre à l'*église Sainte-Croix, à Liége,* donné par *Robert de France à l'empereur saint Henri,* se faisaient surtout remarquer. Ils sont du XII[e] siècle.

Au duc d'Arenberg appartient *un reliquaire du*

XIIIe siècle, en forme de croix, décoré de camées, d'entailles, de plaques niellées et de ce système de pampres et de rinceaux caractérisant les œuvres du *frère Hugo, de Sainte-Marie d'Oignies.*

Ce délicat artisan était représenté par l'ostensoir fameux appartenant aux *Sœurs de Notre-Dame, à Namur.* C'était, parmi les objets de ce genre, le morceau capital de l'exposition. Le pied repose sur des animaux chimériques; il est orné de plaques d'argent niellées du plus beau travail.

Un reliquaire en forme de bras, à l'église *Saint-Ursmer, à Binche,* est rehaussé d'une ornementation également conçue dans le style du *frère Hugo.* La même église exposait *un reliquaire d'or,* enrichi de pierreries et décoré de plaques d'émail translucide. C'est un don fait à l'église par *Marguerite d'York,* femme de *Charles le Téméraire.* D'autres émaux translucides apparaissent sur un petit triptyque appartenant à la cathédrale de Namur. C'est un travail français du XVe siècle.

Objet curieux appartenant à l'église Sainte-Croix, à Liége, la fameuse *clef de saint Hubert.* La vénérable relique est en bronze, avec poignée ovoïde creuse et ajourée dans le style roman.

Dans la classe des ivoires figurait une véritable merveille : la couverture d'un *Évangélière du IXe siècle,* appartenant à la cathédrale de Liége. En trois zones se superposent la *Résurrection de la fille de Jaïre, celle du fils de la veuve de Naïm,* enfin la *Résurrection de Lazare.* La valeur des compositions, jointe à la perfection du travail, permet de ranger cette production parmi les plus belles du genre. On y relève des traces de polychromie.

D'autres ivoires seraient à citer. Une jolie figurine d'ange, du XIVe siècle, appartenant à M. de Baré de Comogne. Il y avait aussi un Christ du XVIe siècle, appartenant à Mme de Lhoneux, que son expression poignante et

la contorsion de membres semblent assigner à l'école espagnole.

Si Liége n'avait pas contribué seul à l'exposition, on constatait néanmoins la part considérable prise par les familles liégeoises à l'enrichir. Or, notons-le, ces familles détiennent des objets parfois très précieux.

Mme Jules Frésart exposait un encensoir de bronze, du XIIe siècle, absolument hors ligne. Au même propriétaire appartiennent des figurines d'*Apôtres* du XVe siècle, remarquables au point de vue du style. Nous les croyons allemandes.

Dans les salles non affectées spécialement à l'art religieux, figuraient néanmoins de précieux morceaux de sculpture en bois et en pierre.

Un très beau retable de la seconde moitié du XVIe siècle, exposé par le comte van der Straten-Ponthoz, offre ceci de particulier, qu'il est pourvu de ses volets peints, du reste inférieurs à ses sculptures, en grande partie dorées.

Une suite de statuettes d'*Apôtres* en albâtre, production du XIVe siècle, appartenant en partie au Musée diocésain de Liége, en partie à M. Chaudoir-Laveissière, peuvent être rangées parmi les meilleurs spécimens du genre. La délicatesse de la ligne, la grave expression des têtes, l'élancement des figures font penser à ces nombreuses sculptures dont les peintres brabançons du XVe siècle aimaient à décorer leurs niches.

Un beau bas-relief d'albâtre, aussi, *La Trinité adorée par six anges,* morceau du XVe siècle, appartenant à M. G. Francotte; un *Saint Jacques le Majeur,* à M. Brahy-Prost; un *Christ mort entre les bras de Dieu le Père,* une *Déposition de croix,* un groupe de *Saint Jérôme* et de *Saint Grégoire,* en buste, sculptures en bois du XVIe siècle, appartenant à M. Henrijean, un *Saint Domitien,* de l'église Notre-Dame à Huy, enfin une *Vierge* debout souriant avec grâce à l'Enfant Jésus, qui lui répond de même, sculptures

en bois du XIVe siècle, exposées par Mme Gaston de Mélotte, et un *Saint Georges combattant le dragon,* à Mme Gustave Frésart, donnaient un relief remarquable à une des sections de l'art ancien les plus richement pourvues.

A citer une *Tête de saint Jean* sur un plat, œuvre décorative fréquente dans les églises, offrant ce cas spécial qu'on peut y lire la date de 1508 et le nom de « Jean de Reeldesnider van Weerd », ce qui veut dire « *Jean le sculpteur, de Weerd* », localité du Brabant.

Le mobilier comprenait des pièces remarquables, surtout parmi celles du XVIIIe siècle. Liége, on le sait. poussa fort loin la délicatesse du travail dans la création de certains buffets constituant une sorte de style Louis XV un peu alourdi, mais non dénué d'élégance ni de pittoresque. On en voyait de beaux spécimens à l'exposition, et jusqu'à un traîneau richement sculpté. Il existe certaines gravures augsbourgeoises où se présentent des types assez proches de ces créations. Parmi les meubles plus anciens, il faut citer un très beau dressoir à étages du XVe siècle, appartenant au Musée des Antiquités d'Anvers, et un autre, daté de 1616, appartenant à M. Paul van Zuylen. Toutefois, d'intérêt exceptionnel était un coffre de voyage, — il mesure 1m54 de long, — morceau du XVe siècle, propriété du baron Ernest de Favereau. Recouvert de cuir noir ciselé, il est pourvu de menottes, de pentures et de serrures en fer forgé d'un travail exquis.

La verrerie eut à Liége un passé considérable; on fit sur les bords de la Meuse des verres « façon de Venise », plus tard des verres à congélations, genre allemand, abondamment représentés à l'exposition. On y trouvait aussi de belles faïences à décor vert, à bords chantournés, trop peu étudiées encore. A signaler particulièrement, parmi les céramiques, deux très grands vases couverts, style Louis XVI, à fleurs et guirlandes en relief. Ces beaux morceaux appartiennent à Mme Sauvage-Vercourt.

La série du métal comprenait des pièces remarquables. Il y avait notamment un groupe en laiton provenant, assure le catalogue, de la porte d'une cathédrale. C'est une œuvre du XIVe siècle, appartenant à M. R. Warocqué. Au point de vue iconographique, c'est un spécimen à étudier et que nous espérons bien voir reproduire dans l'album de deux cents planches où l'on réunira les objets les plus importants de l'exposition.

A mentionner, au même point de vue iconographique, le couvert d'argent, daté de 1597, appartenant à M. Roberti-Lintermans, et dont les manches sont de superbes ouvrages du burin de *T. de Bry.*

Gardons-nous d'omettre le splendide médaillon de *Jean-Théodore de Bavière,* prince-évêque de Liége, appartenant à M. le baron de Chestret de Haneffe. La pièce, signée *Jacobi,* est presque unique.

L'école liégeoise de peinture méritait une représentation plus importante. *Patenier* et *Henri de Bles,* deux de ses maîtres principaux, manquaient à l'appel.

La *Madone* que nous reproduisons, et que le catalogue du Musée de Liége attribue au premier, nous semble se rapprocher davantage de *Gérard David,* tant par le style que par le coloris. M. de Bodenhausen, dans sa récente et importante monographie de ce peintre, opine pour une œuvre de *Quentin Massys.*

En revanche, dans ce même travail, l'auteur se prononce sans hésitation en faveur de *Gérard David* pour la *Descente de Croix* du Musée des Offices, à Florence, dont une répétition figurait, sous le nom de *Lambert Lombard,* à l'exposition de Liége. Lambert Lombard, il faut le rappeler, est connu surtout par des estampes. Les tableaux qu'on lui attribue sont divers. L'exposition de Liége en a du moins montré deux qu'on peut tenir pour indiscutables : le *Portrait du maître,* à la marquise de Péralta, et la tête dite *Le Filoguet,* au Musée de Liége.

Le portrait est certainement de premier ordre, de grand style, d'exécution large et puissante. Rien de surprenant à ce que l'auteur comptât de nombreux disciples, dont *Frans Floris* fut le plus notoire. Si Floris se montre portraitiste accompli dans le fameux portrait du *Fauconnier de Brunswick,* le portrait de Lombard, à Liége, établit très nettement sa filiation.

Il serait injuste, certainement, de juger l'école liégeoise de peinture d'après les spécimens secondaires réunis à l'exposition. Le catalogue même nous met en garde contre pareille méprise. Un seul peintre, peut-on dire, était dignement représenté : *Léonard Defrance* (1735-1805).

Ce remarquable artiste attend toujours une étude d'ensemble. Elève de *Fragonard,* on le connaît surtout par une gravure de *Guttenberg* représentant la suppression des couvents à Liége. Un tableau de même sujet, non le même, de très réelle qualité, figurait à l'exposition, exposé par M. Dehasse. Il est daté de 1789. Il n'est pas sans présenter de l'analogie avec *Louis Bailly,* de trente ans le cadet de Defrance. Le Musée de Liége possède d'excellentes toiles de celui-ci.

Un beau portrait par *Philippe-Auguste Hennequin,* élève de *David,* et qui fut un temps, à Liége, un peintre en vogue, avait été exposé par M. Érasme Pâques. L'œuvre, un portrait d'officier de hussards français, explique amplement la notoriété de son auteur.

Une salle entière avait été réservée aux spécimens de la gravure et de l'imprimerie liégeoise. Surtout intéressante au point de vue local, on ne pouvait l'envisager comme exceptionnelle au point de vue purement iconographique. L'histoire de l'art de la gravure à Liége ne se dégageait pas avec une précision suffisante des spécimens exposés. Le catalogue assigne même une place parmi les gravures liégeoises à *Hans Van Luyk* et *Nicolas Van Hoeye*, simples éditeurs dont les noms — Van Luyk (de Liége) et Van

Hoeye (de Huy) — n'impliquent nullement la naissance dans ces villes.

Replacée dans le cadre de l'exposition liégeoise, la section rétrospective aura certes concouru, dans une mesure notable, au succès de l'ensemble. Considérée en elle-même, il lui a été donné d'affirmer le progrès réalisé par les Belges dans l'appréciation et l'étude de leur passé national.

Les Fêtes de Rembrandt à Leyde et à Amsterdam ([1]).

La Hollande a célébré avec éclat le troisième centenaire de la naissance de *Rembrandt*. Leyde, la ville natale de l'illustre peintre, a tenu à consacrer son souvenir par un buste monumental, œuvre du statuaire Ant. Dupuis, d'Anvers. On put voir, le 14 juillet, à la « Noordeindsche Plein », rassemblés autour du bronze, à l'inauguration duquel présidait la reine mère des Pays-Bas, accompagnée du prince consort, entre les principaux artistes néerlandais, les lettrés à qui revient l'honneur d'avoir édifié à la gloire du fameux coloriste un monument plus stable que l'airain. La veille, aux acclamations du monde savant, l'Université d'Amsterdam, en une séance solennelle, proclamait docteurs *honoris causa* : MM. W. Bode, de Berlin; Émile Michel, de Paris; A. Bredius et C. Hofstede de Groot, de La Haye, enfin J. Veth, d'Amsterdam. Leurs études, leurs persévérantes recherches ont abouti à faire de Rembrandt, non pas sans doute un artiste nouveau, mais à faire éclater aux yeux des plus rebelles une supériorité désormais intangible. Tel a été, au fond, l'esprit de ces fêtes, célébrées, on peut le dire, par la nation entière, du haut en bas de l'échelle sociale. C'est ainsi qu'on a pu voir à Amsterdam, en plein air, comme au théâtre en une représentation de gala, les projections lumineuses des principales eaux-fortes du grand artiste. On eût dit que l'agrandissement avait pour effet d'en renforcer encore la puissante expression.

A Leyde, comme à Amsterdam, les cérémonies offi-

([1]) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris, 1906, p. 223.

cielles n'ont pu affaiblir en rien le caractère de simplicité bourgeoise *adequat* au nom de Rembrandt. Les cœurs battaient à l'unisson.

Une très remarquable exposition, organisée par les soins de MM. Bredius, W. Martin, Hofstede de Groot et J.-C. Overvoorde, archiviste et conservateur du Musée de Leyde, a réuni dans les beaux locaux de ce Musée une vingtaine de peintures de Rembrandt, un contingent de *J. Steen* à peine moindre, des morceaux extrêmement intéressants de *Gérard Dou,* de *C. Brekelenkam,* d'*Adrien Van Craesbeeck,* de *P. de Hooch,* de *F. Lievens,* de *Van Goyen,* tous originaires de Leyde ou y ayant travaillé. Il en sera parlé prochainement dans la *Gazette.*

A Amsterdam, le 16 juillet, a eu lieu, à l'église de la « Westerkerk », l'inauguration d'une plaque commémorative sur la tombe de Rembrandt. Mais c'est l'inauguration de la nouvelle salle affectée à la *Ronde de nuit* qui a constitué, en fait, le point culminant des fêtes. Construite tout exprès, cette salle est, à proprement parler, le prolongement du salon d'honneur où, jusqu'ici, brillait la fameuse toile. Elle fait revivre en quelque sorte l'éclairage qu'avait au « Trippenhuis », le Musée primitif, l'œuvre grandiose qui, peut-être plus que toute autre, force la gloire de Rembrandt aux yeux de la postérité.

La *Ronde de nuit* repose sur le sol. Elle reçoit le jour de côté et, pourrait-on dire, par des coulisses lumineuses. L'embrasure de chaque fenêtre est cachée au spectateur par un auvent. Il y a là une combinaison des plus savantes due à M. P. Cuypers, l'éminent architecte du « Rijksmuseum ».

La *nouvelle salle Rembrandt* est située immédiatement derrière le panneau du fond, précédemment occupé par le chef-d'œuvre. Un couloir ménagé dans l'angle gauche du salon d'honneur donne accès au sanctuaire. L'éclairage est parfait. La peinture, enchâssée dans un panneau de chêne aux tons amortis, apparaît dans tout son éclat. Pas un

détail n'échappe à l'étude. Seule, la *Madone de Saint-Sixte,* à Dresde, a fait l'objet de soins d'exposition aussi délicats. Comme la *Madone de Saint-Sixte*, aussi, la contemplation de l'admirable peinture n'est possible qu'à une quinzaine de personnes au plus, et surtout à la condition de ne point s'écarter du rayon lumineux projeté par les fenêtres.

L'œuvre admirée, le visiteur se retire par le fond, passe par un cabinet où sont exposés d'autres Rembrandt, dont l'admirable petit paysage dit le *Pont de pierre,* provenant de la vente Reiss, à Londres (1900), et le portrait de jeune femme de la collection Van Weede, à Utrecht, pour enfin se trouver en présence des *Syndics* et de l'*Anatomie du Dr Deyman*. L'éclairage de la première œuvre est parfaite et, si possible, l'extraordinaire création grandit encore en puissance. La seconde, en revanche, reçoit le jour de face, ce qui l'avantage peu. On pourra remédier, sans doute, à l'inconvénient, comme il sera possible aussi de donner au fond des petites salles, actuellement gris, une nuance plus favorable.

Les fêtes se sont clauses par une réception au château du Loo, où la toute gracieuse souveraine et son époux ont tenu à exprimer toute leur satisfaction aux organisateurs de la fête, réussie à tous égards. Un des épisodes les plus heureux de la grande journée du 16 juillet a été la visite faite par la reine mère à notre éminent collaborateur le chevalier *Six Van Hillegom,* dont la splendide demeure sur le « Heerengracht » a reçu ensuite un groupe nombreux d'invités. On ne franchissait pas sans émotion le seuil de cette maison où le souvenir de Rembrandt persiste d'une manière si admirable par l'effigie du *fameux bourgmestre* dont il a, par le panneau, par le crayon, par le burin, immortalisé l'image, sans compter les autres merveilles rassemblées dans ces murs.

Que le grand anniversaire ait donné lieu à de nom-

breuses publications, rien de plus naturel. A signaler particulièrement un fascicule complémentaire des *Quellenestudien,* éditées sous la direction de M. Hofstede de Groot. Dans ce travail signé de M. C. Visser et publié chez l'éditeur Nijhoff, à La Haye, apparaissent pour la première fois des sources d'intérêt capital pour l'histoire de Rembrandt. C'est, par exemple, la quittance délivrée le 20 octobre 1627, par Lastman au meunier Herman Gerritsz pour six mois d'apprentissage de son fils; c'est une appréciation, par Rubens, du *Balaam* de Rembrandt, vu chez Constantin Huyghens; surtout l'inventaire des œuvres d'art existant chez le peintre au moment de sa mort et dressé en 1671 à la demande des tuteurs de Titia, fille de Titus Van Ryn, au moment de la levée des scellés. A signaler, notamment, une vue d'Anvers et une toile ébauchée de six personnages et d'un singe, le fameux singe favori de Rembrandt mentionné par Houbraken et auquel Robert Fleury a tenu à donner place dans son tableau de l'atelier du peintre. Enfin une lettre de Rembrandt reproduite en fac-similé, missive du 12 février 1662, adressée à Constantin Huyghens le jeune, à propos d'un dessin de Carrache. Rembrandt y raconte qu'il s'est blessé à la jambe et a dû garder le lit plusieurs semaines, et... Ces précieuses révélations, hélas! étaient l'œuvre d'habiles mystificateurs, jaloux de se mesurer avec les inventeurs du Catalogue de la bibliothèque du comte de Fortsas, des « Leçons de Rubens », publiées à l'occasion du deuxième centenaire de la mort du maître (1840), sans parler de bien d'autres *ejusdem farinae.*

Un Rubens méconnu. — La princesse de Condé (1).

Parmi les peintures flamandes exposées à Londres, dans la galerie de Guildhall, figure sous le n° 99, un portrait de « Marie de Médicis », attribué à *François Pourbus* le jeune, appartenant à Mme Alfred Morrison. Pourquoi François Pourbus et pourquoi *Marie de Médicis?* Cette question se pose, la manière n'offrant aucune similitude avec celle du peintre précité, l'effigie aucun rapport avec les traits de la dame prétendue. L'œuvre y perd certainement en intérêt, sinon en valeur. J'éprouve un peu de confusion à devoir rappeler que, signalée et reproduite d'abord par moi-même dans la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1894 (2), comme un Rubens des plus authentiques, une seconde fois commentée par M. Émile Michel de l'Institut dans son bel ouvrage sur Rubens (1900), elle se trouve aujourd'hui retranchée complètement au maître.

Pourtant mon éminent confrère et moi faisions valoir les multiples raisons militant en faveur de l'avis que nous dictait l'étude de la peinture. En 1898, elle n'avait pas été vue hors d'Espagne et j'eus quelque peine, à Madrid, à faire prévaloir mon opinion, encore que M. Gomez, son possesseur, m'assurât que la tradition l'avait de tout temps assignée à Rubens. Une nouvelle étude de l'œuvre n'a fait que fortifier ma conviction. Cette étude se fait à Londres dans des conditions plus favorables qu'à Madrid.

Sans doute, il s'agit ici d'une production de la jeunesse

---

(1) *Chronique des Beaux-Arts*, 30 juin 1906, p. 168.

(2) Sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, p. 157.)

de Rubens. La personnalité du maître s'y dénonce, toutefois, avec assez de franchise pour ne point laisser de doute sur l'origine de l'œuvre.

Qu'après cela, le costume porté par la dame soit peu fréquent dans la galerie des portraits laissée par le chef de l'école flamande, c'est indéniable. Mais il s'agit en l'espèce d'une dame non flamande, parée à la mode de son pays d'origine, portant la haute collerette très en faveur à la Cour de France et faisant contraste à la fraise en meule de moulin portée à la Cour de Bruxelles. La différence des modes est nettement accusée dans la jolie peinture de Franck et Pourbus, appartenant au Musée de La Haye : *Un Bal à la Cour des Archiducs Albert et Isabelle.* Précisément, ce sera à ladite peinture que nous demanderons le secret d'une détermination en ce qui concerne notre portrait.

Outre que le costume nous renseigne sur la date de l'œuvre, il nous éclaire sur la personne parée de sa splendeur. Il ne s'agirait de personne autre que de la *princesse de Condé,* la gracieuse jeune femme brusquement emmenée à Bruxelles en 1609 par son époux, pour la soustraire aux obsessions de Henri IV.

Charlotte-Marguerite de Montmorency était dans la fleur de sa jeunesse et de sa beauté. « Merveilleusement blanche, suivant le cardinal Bentivoglio, elle avait en son visage des grâces incomparables. Sa beauté était naturellement toute recommandable d'elle-même, parce qu'elle n'était secourue d'aucun artifice de femme. »

La dame du portrait n'a sûrement pas servi sa beauté par une toilette plus riche que gracieuse. Sa jeunesse, sa candeur, le surprenant éclat de son teint contrastent avec le ridicule d'un énorme col en éventail et d'un corsage inflexible comme, d'ailleurs, l'étaient les pourpoints portés à la Cour de France.

Rubens était devenu, le 23 septembre 1609, peintre offi-

ciel des archiducs. Il était naturellement désigné pour peindre la jeune femme qui, à ce moment, fixait sur elle tous les regards, car sa présence à la Cour de Bruxelles faillit provoquer la guerre entre la France et l'Espagne. Seule, la mort de Henri IV arrêta les préparatifs.

Sans doute il ne suffit point que le modèle soit jeune, beau et richement paré, pour nous permettre de voir en lui plutôt la princesse de Condé que toute autre personne. Il y a d'autres indices.

Dans un livre très intéressant, publié en 1905, *L'Auberge des princes en exil,* l'auteur, M. Ernest Gossart, consacre un chapitre à la *princesse de Condé.* On y trouve reproduit, page 20, un joli portrait de *Charlotte de Montmorency,* d'après une peinture appartenant au Musée de Condé, à Chantilly. La similitude du type avec la toute jeune dame représentée par le portrait de *Rubens* est frappante, à ceci près, que l'œuvre flamande, aujourd'hui à Londres, paraît de fidélité plus rigoureuse. (Le portrait de Chantilly, d'après une obligeante information de M. G. Macon, ne date que de 1775.) A part cela, l'arc des sourcils, l'ovale du visage, le galbe du nez, le gracieux contour de la bouche, ne sauraient être contestés. Le rapprochement est d'ailleurs facile, les deux portraits nous montrant le personnage sous le même angle.

Où Rubens apparaît tout entier dans l'œuvre de M[lle] Morrison, c'est, à part la facture, très concordante avec celle des premières années de son retour en Belgique : grande précision du détail, un peu de sécheresse, ombres roussâtres, plus l'emploi du panneau, non de la toile, la forme particulière des yeux et celle non moins caractéristique des mains.

Rubens, dans la plupart de ses portraits de jeunes femmes : *Isabelle Brandt, Hélène Fourment, Suzanne sa sœur, Le Chapeau de paille,* nous montre le même regard un peu vague émis par des yeux démesurément ouverts,

regard de faon, pourrait-on dire. Quant aux mains, elles sont essentiellement siennes, comme l'attitude même est sienne. La main gauche, appuyée sur un coin de table, est, dans son contour, peu élégante et plutôt masculine, très habituelle dans l'œuvre de Rubens. Les doigts en sont quelque peu osseux, l'extrémité a une tendance presque invariable à se recourber. Tout cela, joint à certains détails, comme la draperie du fond, à grands ramages, fréquemment aperçue dans l'œuvre du chef de l'école flamande, ne paraît devoir largement suffire à faire de lui, et de nul autre, l'auteur de l'excellente peinture en ce moment exhibée à Londres. C'est donc une page importante à ajouter à son œuvre et, sans doute, un des premiers portraits peints dans les Pays-Bas, après son retour d'Italie. M. Rooses n'en fait pas mention dans le grand ouvrage consacré à Rubens par le savant conservateur du Musée Plantin-Moretus. Cette lacune est imputable au simple fait que l'achèvement de son grand ouvrage est antérieur à l'exposition de Madrid, où parut pour la première fois la peinture.

Une galerie anversoise au XVIIe siècle. La galerie Van der Geest [1].

Un singulier tableau s'est révélé à l'exposition des maîtres anciens à la « Royal Academy », à Londres, cet hiver. Appartenant à lord Huntingfield, il représente une galerie de peinture, sujet d'ailleurs assez fréquent chez les maîtres du XVIIe siècle. Notre savant collaborateur, M. Th. von Frimmel, en a fait naguère l'objet d'une étude riche en informations de tous genres.

L'intérêt de l'œuvre qui nous occupe est particulier. Non seulement elle donne les noms du propriétaire de la galerie et du peintre, mais, sous nos yeux, fait défiler des personnages de notoriété considérable et, parmi les œuvres d'art reproduites, beaucoup sont d'importance fort grande pour l'histoire. A ces divers titres, la peinture, datée de 1628, constitue un document digne d'être signalé aux curieux.

Haute de 1 mètre et large de 1^m30, la toile appartenant à lord Huntingfield porte la signature de Guillaume Van Haecht, un peintre anversois peu connu, fils du premier maître de *Rubens, Tobie Van Haecht,* plus généralement mentionné sous le nom de *Verhaecht.* On ne peut dire que l'artiste se révèle sous un jour bien avantageux. Selon toute vraisemblance, le genre qu'il aborde est peu conforme à ses goûts et une *Danaé,* appartenant à la galerie même et qui porte sa signature, semble d'ordonnance meilleure.

Guillaume Van Haecht fit, du reste, un séjour prolongé en Italie et sans doute s'y inspira des maîtres transalpins. Revenu à Anvers, il y devint le commensal de l'opulent

---

[1] *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1907. Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, p. 99.

amateur *Corneille Van der Geest,* dont l'admirable portrait par Van Dyck est un des chefs-d'œuvre de la « National gallery », à Londres.

Nous sommes chez *Van der Geest,* le 15 août 1615, au moment où le mécène anversois fait les honneurs de sa galerie aux archiducs Albert et Isabelle. Le salon richement décoré est, pour la circonstance, peuplé de monde. Et quel monde ! En dehors des gouverneurs généraux, c'est *Vladislas Sigismond de Pologne;* c'est le bourgmestre *Rockox,* c'est le président *Richardot,* c'est *Rubens, Van Dyck, Gérard Seghers, Snyders, Antoine de Montfort,* sculpteur et chambellan. On voit tout l'intérêt de cette peinture. L'*Athenœum* de Londres, par la plume de M. Edw. Dillon, lui a consacré déjà un article documenté.

Malheureusement, il se trouve que les portraits perdent une somme considérable de leur valeur documentaire, étant empruntés à des sources connues. Les archiducs sont peu ressemblants. Albert était mort depuis plusieurs années quand l'œuvre vit le jour, et pour les autres personnages la plupart procèdent de l'*Iconographie* de *Van Dyck.* Ce peintre lui-même, vu de profil, n'est guère avantagé. Van Haecht s'est inspiré du portrait de la galerie royale de Windsor, un des moins flatteurs de l'illustre portraitiste, et dont l'identité même avait été mise en question. *Vladislas Sigismond,* coiffé de son chapeau à larges bords, orné de l'aigrette polonaise, reproduit le portrait de *Rubens,* de la galerie Durazzo, à Gênes. La dame placée derrière l'infante est *Geneviève d'Urphé,* veuve de *Charles-Alexandre de Croy,* toujours d'après *Van Dyck.*

Assis à gauche, *Albert* et *Isabelle* ont près d'eux un page vêtu de satin blanc. Cette figure est empruntée à l'une des peintures de la galerie *Médicis* : *Le Couronnement de la reine.* L'attention des princes est dirigée par *Van der Geest* vers une *Madone* de *Quentin Metsys,* aujourd'hui au Musée d'Amsterdam. Le possesseur de la peinture était

particulièrement fier de ce morceau, dont, paraît-il, ses royaux visiteurs cherchèrent vainement à le déposséder. Il appartint plus tard à M. *P. Stevens,* autre amateur anversois, dont Van Dyck a immortalisé les traits, et que nous voyons à quelque distance, dans le groupe des visiteurs.

Derrière Corneille Van der Geest, une vieille dame, vue de profil : l'épouse du collectionneur. C'est une tête connue par des peintures de *Jordaens.*

Que l'œuvre ait été entreprise à la demande de Van der Geest, c'est à peine douteux. Ses armoiries, en très grandes dimensions, figurent au-dessus de la porte de la galerie. Elles sont d'azur, au double chevron d'or, à trois colombes blanches, avec la devise : *Vive l'esprit (geest : esprit en flamand).*

Par les fenêtres de la pièce on aperçoit l'Escaut. C'est là encore un détail à signaler. M. Van den Branden nous apprend, en effet, que la riche demeure de Van der Geest, « l'Empereur », était située non loin de Sainte-Walburge, rue des Nattes, à proximité du fleuve. Quand Rubens reçut la commande de l'*Érection de la Croix* pour l'église de Sainte-Walburge, Van der Geest intervint à la convention (Rooses, *Œuvres de Rubens,* t. II, p. 80). La gravure du triptyque lui fut dédiée. Plusieurs créations de Rubens figurent parmi les trente-cinq peintures réunies dans le salon que visitent les archiducs. C'est d'abord sa belle toile du *Combat des Amazones,* aujourd'hui à Munich, ensuite le *Paracelse* du Musée de Bruxelles, auquel sert de pendant le portrait d'*Albert Dürer* peint à Anvers par *Thomas Vincidoro,* de Bologne, en 1520.

Aux autres peintures qu'il est possible d'identifier appartiennent : *Cérès et Stellio*, par *Elsheimer,* aujourd'hui à Madrid, et qui appartint à la galerie de Rubens; *Le Reniement de saint Pierre,* de *Th. Rombouts; Jésus chez Marthe et Marie,* toile passée en vente, il y a quelques années, à Bruxelles, sous le nom de *Van Noort; Judith et Holo-*

pherne, d'*Adam de Coster*, au Musée du Prado ; un tableau de paysans, de *Joachim Beukelaer ; Le Chasseur*, de *Jean Wildeus*, de la galerie de Dresde.

Parmi les œuvres les plus anciennes figure le portrait d'homme dit *Knipperdolling*, de *Quentin Metsys*, au Musée Staedel, à Francfort. Particulièrement intéressante est une *Jeune Femme au bain* que tout démontre devoir être du pinceau de *Jean Van Eyck*. On n'ignore pas que parmi les œuvres de ce célèbre peintre figurait un *Bain de femmes*, mentionné par Barth Facio, comme appartenant au cardinal Ottaviani. Le groupe se reflétait dans une glace. Cette peinture est perdue. Nous avons jadis dirigé l'attention vers une œuvre très proche, appartenant au Musée de Leipzig, un *Sortilège d'amour*, où également une jeune femme nue se reflète dans une glace. La jeune femme du tableau de la galerie Van der Geest est, par l'attitude, très proche de la peinture précitée. Près d'elle est une suivante en rouge, offrant beaucoup de rapport avec la femme d'Arnolfini, à la « National gallery » de Londres.

Il semble infiniment probable que l'œuvre reproduite par Van Haecht appartienne à la série des productions aujourd'hui disparues de Jean Van Eyck. A défaut d'un inventaire de la galerie Van der Geest, il peut être intéressant de trouver, dans le tableau de lord Huntingfield, l'indication de quelques-unes des peintures qui s'y trouvaient, en 1624.

L'Exposition Alfred Stevens, à Bruxelles et à Anvers [1].

L'exposition *Stevens*, ouverte à Anvers après Bruxelles, ne procure pas seulement une joie intense aux amis de la belle peinture ; elle reconstitue avec éloquence la carrière du maître. Certains eussent préféré une sélection plus rigoureuse, d'autres déplorent l'absence de telle page dont l'impression fut grande à l'origine. Ces derniers ont surtout raison. Pour eux, le grand artiste représente dès l'heure actuelle, comme il marquera pour la postérité, sous sa forme la plus attrayante, « la modernité ». Entendez par là la traduction la plus scrupuleuse des élégances parisiennes du second Empire.

« Peindre son temps, c'est faire œuvre d'historien ». L'aphorisme caractérise toute une époque ; il oppose les peintres à qui d'autres fournissaient leurs données, à ceux qui avaient le bon esprit de choisir, ceux-là réputés supérieurs.

Interprète par excellence de la physionomie de son temps, d'une certaine physionomie, si l'on préfère, Stevens, chose intéressante, avait lui-même débuté comme « peintre d'histoire ». Il le fut et officiellement, encore, à un âge où le titre, avidement recherché, n'appartenait qu'à une élite. Et Stevens, dont une seule œuvre, que nous sachions, fit, à cette époque, l'objet d'une gravure, trouva un interprète dans le plus classique des graveurs, *Luigi Calamatta*, le fameux traducteur de la *Joconde* et du *Vœu de Louis XIII*. Le Stevens d'alors n'égalait pas celui que l'on devait connaître plus tard. Il n'en avait ni l'éclat ni la prodigieuse

---

[1] *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris, 1907, p 186.

technique. Pourtant, sa valeur n'était point méconnue et, vraiment, l'exhumation de ce lointain passé n'offre pour le peintre rien que d'honorable. Les premières œuvres de son pinceau : *L'Amour de l'or, La Confession;* d'autres scènes, quelque peu romantiques, n'étaient point de celles qu'il dût répudier, comme indignes de son pinceau.

En très grande majorité, les œuvres réunies à Bruxelles et à Anvers procèdent de collections belges. Elles reconstituent par leur variété l'ensemble de la carrière de leur auteur et retracent avec une véritable éloquence la longue période parcourue. Né en 1823, Stevens échappa aux influences outrancières du romantisme d'Anvers. S'il rappelait volontiers son passage par l'atelier de *Navez,* il n'en garda nulle empreinte. Autant que *de Groux,* son condisciple, est de deux ans son cadet, il fut aux avant-postes dans la lutte contre le rigorisme étroit de l'ancien élève de *David Gallait* eut un moment ses préférences, à en juger par le *Jeune Dessinateur,* aimable petite page datée de 1849, moment de la vogue du peintre de *L'Abdication de Charles-Quint, Les Regrets de la Patrie* (1851), *Le Découragement de l'artiste* (1852), *La Leçon de musique,* montrent une orientation décidée vers *Robert Fleury.* Le jeune peintre, dès ce moment, était gagné aux influences parisiennes; il avait traversé l'atelier de *Roqueplan,* et l'on constate qu'il en emporta les goûts fastueux, un moment abandonnés pour suivre Charles de Groux. Le *Mercredi des cendres,* du Musée de Marseille, reflète vivement l'œuvre d'ailleurs remarquable par laquelle de Groux inaugura son évolution moderniste : *Le Matin d'un jour de fête.* Puis la palette du jeune peintre s'assombrit avec ses idées. Sous la double influence de son jeune compatriote et de *Courbet,* il conçoit le tableau remarquable, quelque peu malmené par la critique parisienne, en 1855 : *Ce qu'on nomme le vagabondage.* Par la neige, une malheureuse femme, emmenée par des chasseurs de Vincennes, reçoit l'aumône d'une élégante.

Mais, autant que de Groux, Stevens puisa plus d'une leçon dans les théories du maître peintre *d'Ornans,* et le souvenir de l'*Enterrement* se traduit dans la *Consolation,* page exquise de la galerie Ravené, à Berlin : la dame en pleurs, se voilant la face de son mouchoir, procède en droite ligne de Courbet.

Définitivement fixé à Paris, où déjà son aîné, *Joseph,* moissonnait des succès retentissants comme animalier, Alfred, en rapides étapes, s'acheminait vers la célébrité.

On connaît sa lettre du 13 juin 1892, à *Florent Willems,* empreinte d'un si cordial souvenir. Elle a, peut-on dire, l'importance d'un document historique. « Si je suis devenu un peintre de talent, c'est à toi que je le dois », écrivait Stevens. « Tu m'as pris dans ton atelier... tu en savais plus que moi en peinture; tu m'as appris... Chaque fois que j'ai reçu une nouvelle récompense, ne suis-je pas venu te serrer la main en te disant merci! » Le bon Willems, en dépit de légitimes succès, ne suivit pas les voies triomphales de son élève émancipé. Pourtant, son exemple ne fut pas indifférent à Stevens, et la critique en tiendra compte pour expliquer l'évolution finale du surprenant traducteur des élégances féminines.

Bien que restreinte à une centaine d'œuvres à peine, l'exposition ouverte en Belgique permet de le suivre pas à pas dans ses manières successives. Aucune phase de sa carrière n'en est absente, et cet art, destiné, en apparence, à conquérir les suffrages des mondains, est devenu, en résumé, une fête pour les artistes.

Dès à présent les œuvres de Stevens concourent à la richesse des Musées. Résisteront-elles à l'outrage du temps? Dans plus d'un se révèlent des symptômes de décomposition. L'éclat primitif de certaines remontant à moins d'un demi-siècle se présente comme très affaibli déjà. Quoi qu'il en soit, le XIXe siècle y trouve la représentation la plus délicieuse d'une face éminemment caractéristique de sa

physionomie, sinon de ses mœurs, comme le siècle précédent survit en Moreau. La faculté de conception et la surprenante technique s'y combinent en des intérieurs, prétextes souvent, mais d'une réalisation remarquable.

Stevens, à comparer les sacrifices qu'il put faire à la mode, à ce qu'elle-même lui dut, apparaît plutôt comme dictant la loi. Non content de faire valoir un type de femme, à peine apprécié avant lui, il trouva des nuances, des harmonies, comme il enrichit la forme, l'ameublement et la décoration des ressources avidement exploitées par le théâtre et la société. Ces choses demandent qu'on les rappelle pour situer exactement le maître parmi ses contemporains.

Peintre d'histoire à ses débuts, il couronna en quelque sorte sa carrière par la plus saisissante des pages historiques : *Le Panorama du siècle*, fait en collaboration avec M. Gervex, dont les admirables esquisses, exposées par le comte Rob. de Montesquiou-Fezensac, font regretter davantage le démembrement.

Les Musées du Luxembourg et de Marseilles, de Bruxelles, d'Anvers, de Liége, pourraient suffire, presque seuls, à assurer le renom du surprenant artiste. L'État belge, avec la *Dame en rose*, l'*Atelier*, la *Bête à bon Dieu*, *Tous les bonheurs* (1861), le *Bouquet effeuillé;* le Musée d'Anvers, avec le *Sphinx parisien*, apportent ici, peut-on dire, un écrin de joyaux, à côté de pages exceptionnelles, comme le *Farniente*, à M. Rob. Demmé, de Paris. *Cruelle certitude* (à la princesse Borghèse), avec sa déconcertante robe jaune, que nous retrouvons dans l'*Atelier*, du Musée de Bruxelles, dans *Remember,* à Mme Cardon, dans la *Visite* (1869), ainsi que *Souvenirs et Regrets,* au comte de Montesquiou, comptent parmi les plus parfaites réalisations du maître. Une seconde œuvre du même titre, datée de 1857, appartenant à la collection Dekant, à Mons; le *Convalescent*, à M. Huisman-Van den Nest; le *Modèle,*

à M. Alph. Madoux; sous le même titre, une composition toute différente à M. Alph. Willems, caractérisent Stevens dans la plus haute puissance de son pinceau.

Il importera néanmoins au critique de ne point laisser à l'écart *Rêverie* (collection Rotiers), datant de 1854; la *Visite matinale*, à M. Sarens, la *Matinée à la campagne* (collection Marlier); la superbe étude de jeunesse à M. Max Liebermann, de Berlin; *Miss Fauvette*, à M. George Victor-Hugo, et particulièrement le *Profil féminin*, de grandeur naturelle, à M. A. de la Hault, pour apprécier dans leur plénitude les ressources et presque les origines d'une maîtrise déconcertante et faite pour avoir raison de toutes les théories.

L'Exposition de la Toison d'Or à Bruges [1].

(Voir plus loin l' « Exposition
de la Toison d'Or » dans l'*Art flamand et hollandais.*)

Autant que l'Exposition dite des « Primitifs flamands » de 1902, d'inoubliable mémoire, l'Exposition de la Toison d'Or fait revivre pour les amis de l'art une phase riche en souvenir du passé flamand. Philippe le Bon, ce Valois devenu, par droit de naissance d'abord, par droit de conquête ensuite, le dominateur de presque tous les Pays-Bas, avait fait de Bruges sa résidence préférée, éclipsant par son faste la Cour de France elle-même. On peut, sans exagération, affirmer qu'à aucun moment, et peut-être dans aucun pays, l'art ne fut appelé à concourir d'une manière plus éclatante à la splendeur d'un règne. Le monumental ouvrage du comte de Laborde [2] suffit à en faire foi.

Ancêtre commun de plusieurs des grandes maisons souveraines d'Europe : d'Espagne, par Philippe le Beau, d'Autriche, par Maximilien, il fonda la Toison d'Or, qui resta parmi les apanages des successeurs de ces princes. Et c'est chose d'intérêt exceptionnel, à coup sûr, de constater que dans l'Exposition où revit son souvenir, les héritiers de Philippe le Bon sont intervenus pour la part la plus considérable [3].

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1907, pp. 199 et 296.

(2) *Les ducs de Bourgogne : Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne.* Paris, 1849-1852, 3 vol. in-8°. Pinchart.

(3) En 1904 fut exposée à Bruxelles, à l'Exposition de l'Art français du XVIIIe siècle, par le Garde-Meuble de Paris, la belle tapisserie de la *Conquête de la Toison d'Or* (voir p. 777).

Trouvé dans les notes de M. H. Hymans. Du Clerq nous dit : « Durant son

Le spectacle n'est point banal, non plus, des hallebardiers de la garde du roi d'Espagne arpentant, la pertuisane à l'épaule, les salles imposantes du palais où, en un tout harmonieux, se groupent les merveilles tirées de la collection de leur souverain.

Dans le cadre tracé par ses organisateurs, c'est à la variété des éléments et des provenances que l'Exposition doit son attrait principal. De la *collection privée du roi d'Angleterre* sont venues des pièces d'armure superbes, se joignant à celles de l'*Armeria Real* de Madrid, de l'*Ambraser-Sammlung* de Vienne, de la collection impériale de Saint-Pétersbourg, du Musée royal d'armures de Bruxelles. Des *tapisseries* du palais de *Madrid,* des bronzes, des sculptures du Louvre, du Musée de Stuttgart, de la ville de *Bruxelles* forment un cadre splendide et

---

séjour à Paris après le sacre de Louis XI, le duc de Bourgogne fait tendre en sa salle de son hostel d'Artois, et dedans les chambres, la plus noble tapisserie que ceux de Paris avaient oncques vue, par spécial celle de l'*Histoire de Gédéon*, que le dit duc avait fait faire toute d'or et de soie pour l'amour de l'œuvre de l'ordre du Toison d'Or qu'il portait, *laquelle Toison Gédéon* pria Notre Seigneur qu'elle fust mouillée puis séchée comme en la Bible on le peut plus aisément voir; et sur avait prins son ordre et ne l'avait voulu prendre sur la Toison que Jason conquesta en l'île de Colchos pour ce que *Jason mentit sa foi*. Le dit duc fait aussi tendre l'*Histoire d'Alexandre* et autres, plusieurs toutes faites d'or et de soie. Et pour la multitude qu'il en avait les faisait tendre les unes sur les autres. »

Un vieil auteur parlant des rues de Paris écrit : « Au delà sur le Prés aux Clercs sont bâties plusieurs rangées de maisons qui composent quatre ou cinq rues neuves au milieu desquelles est une boucherie et une petite place de marché pour la commodité du quartier.

» Dans ce faubourg sont *plusieurs Académies* où la noblesse apprend à monter à cheval, la plus fréquentée est celle de M. Mesmon où il y a un prince de Dannemarch et des princes Palatins du Rhin et quantité d'autres seigneurs Cette Académie est au bout de la rue des Canettes proche de Saint-Sulpice.

» Près de l'hôpital des petites maisons en la rue de main droite est la maison où se font les *Manufactures et Tapisseries du Roy*. Elle était auparavant au bout des faux-bourgs Saint-Marcel, mais depuis quatre ans les *ouvriers* ont été amenés en celle-ci, ils sont au *nombre de plus de 300 tous Flamands*, qui travaillent journellement aux *tapisseries d'or, d'argent et de soie* et sont payés par chacune semaine par les mains du sieur Gabriel de la Planche, directeur des manufactures et tapisseries du Roy. »

somptueux à quelques-uns des *plus beaux manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne,* des collections royales de *Windsor*, de *Vienne,* de *Madrid,* de *Sigmaringen*, des *princes de Croy,* du *duc d'Albe* et de quantité d'autres à peine moins célèbres.

Que l'ensemble égale l'exposition d'il y a cinq ans, nous ne songeons pas à le prétendre. On reste dans la juste mesure en assurant qu'il la complète, et, vraiment, ce n'est pas, au fond, la moindre surprise qu'après les splendeurs dont les amis de l'art purent alors se délecter au même endroit, on soit arrivé à réunir pareille quantité d'œuvres et objets, sans tomber dans le double écueil de la redite et du bric-à-brac.

Pour ne parler que des peintures, le contingent rassemblé comprend des morceaux d'importance exceptionnelle. Sur les parois se groupent les œuvres des plus notables précurseurs de la *Renaissance aux Pays-Bas : Jean Van Eyck,* ses satellites et ses continuateurs auprès de Philippe le Bon, pour finir à Charles-Quint et à son fils.

Nous avons mentionné les armes, les tapisseries, les sculptures, les manuscrits précieux. Il faut encore signaler une collection numismatique hors ligne, formée d'envois des *plus riches médailliers* de l'Europe : le *Cabinet impérial de Vienne,* le *Musée archéologique de Madrid,* les Musées de *Stuttgart,* de l'*État belge* et de *Nuremberg,* la *Société des Antiquaires de Londres,* M. le *comte Wilczeck,* le *prince de Schwarzenberg,* MM. *G. Salting, Max Rosenheim,* à Londres; *G. Dreyfus* et *Richébé,* à Paris; M[me] *Goldschmidt-Przibram,* MM. *Dewitte, Simonis, De Munter,* amateurs belges, etc. L'ensemble forme, pour les amis de la médaille, une représentation surprenante de la période embrassée par l'Exposition.

Passant à la section de peinture, nous y trouverons des œuvres venues des points les plus opposés de l'Europe : de l'*Ermitage* de Saint-Pétersbourg; du *Prado* et de

l'*Escurial;* du *château royal de Windsor*; du *Louvre,* de la *Galerie impériale de Vienne,* des Musées de *Dresde*, de *Schleissheim,* de *Dessau*, de *Gotha*, d'*Anvers*, de *Bruxelles,* de *Gand*, de *Lille*, de *Douai,* etc., enfin de multiples collections privées.

Le privilège de voir momentanément groupées des splendeurs d'origine si diverse est pour le curieux parmi les plus sérieuses attirances; la variété ajoute pour lui à la séduction d'un ensemble où se juxtaposent tant d'œuvres d'une même période.

L'Exposition, pour réunir un bon nombre de types du « *mouton* » et du *collier de la Toison d'Or*, ne nous en montre aucun qui soit conforme au type original. La combinaison si ingénieuse des *chaînons* ou « *fusils* » sous le pinceau et le burin des artistes du XV[e] siècle, ne se retrouve plus que vaguement dans la réalité. Rien n'y explique la devise : *Ante ferit quam flamma micat.*

Qui fut, parmi les artistes, l'auteur du modèle du collier, où, assure-t-on, le B de Bourgogne donna naissance à la forme du fusil faisant jaillir la flamme par son contact avec les cailloux qui le relient? Tout naturellement, on songe à *Jean Van Eyck*, si hautement en faveur au moment de l'institution de l'Ordre, c'est-à-dire en 1429. La valeur du dessin rendrait l'hypothèse parfaitement admissible. Pour l'exécution, le duc de Bourgogne disposait des plus fameux orfèvres du temps et l'on relève dans les comptes (1430-1431) le paiement à *Jehan Pentin*, *l'orfèvre brugeois*, d'une série de colliers.

Quant à la personne du « *Bon Duc* », nous n'estimons point qu'il existe une image pouvant être tenue pour l'œuvre de l'illustre peintre dont le nom est lié si étroitement au souvenir de son règne. Mieux encore que les peintres, *Jean Chastelain* nous a laissé de lui le vivant portrait : « Droit comme un jong, plus en os qu'en charnure, nez non aquilin, mais long, plein front et ample,

chevelure entre blond et noir, et avoit sourcils gros et houssus, et dont les crins se dressaient comme cornes en son ire; lèvres grosses et colorées, les yeux vairs, de fière inspection telle fois, mais coustumièrement aimables. »

L'absence absolue de barbe; les cheveux rabattus, taillés en forme d'écuelle sur les tempes, l'oreille aiguë, tout cela, joint à l'absence totale d'incarnat sur les joues, forme un ensemble dont, certes, un peintre comme Van Eyck n'eût pas manqué de tirer un merveilleux parti. A considérer leur similitude, les portraits groupés à l'exposition font croire à l'existence d'un prototype. Le plus fidèle est celui appartenant à la Couronne d'Espagne. Les mots : « Le duck Phylipe de Bovrgvnge », tracés sur le fond, amènent à croire qu'il s'agit d'une œuvre flamande. Elle se reproduit dans un portrait de la galerie ducale de *Gotha*, parfois désigné comme de *Van Eyck* même, attribution dont le rapprochement fortuit des deux peintres suffit à faire justice. Le fait que, sans être de la même main, les deux œuvres procèdent d'une source commune, résulte de la présence, sur le fond de l'échantillon de Gotha, d'*une mouche* dont, plus faiblement esquissée, la trace se retrouve sur l'exemplaire de Madrid.

Réduit au format de 20 centimètres sur 12, le petit portrait du musée d'Anvers, naguère attribué à *Rogier Van der Weyden*, appartint à *Colbert*. Les portraits où le personnage apparaît coiffé du chaperon aux Musées d'Anvers, de Lille, de l'Archæological Society à Londres, du collège d'Ath, sont de faible portée artistique.

En somme — et cela a de quoi surprendre — nous n'avons ici aucune image de Philippe proportionnée en importance à la haute situation du modèle. A ce titre, la pièce capitale de l'Exposition est encore le *buste grandiose* prêté par le *Musée de Stuttgart*, modelé avec une vigueur qui range ce bronze parmi les plus beaux échantillons du genre. Le nom de son auteur n'est point connu.

Des effigies féminines de la même époque, une seule se

signale par un mérite artistique sérieux : un portrait de jeune femme, coiffée du hennin, appartenant à M. Ch.-L. Cardon. C'est une peinture de grandeur naturelle, en buste, attribuée à *Hugues Van der Goes*. Au même peintre est donné le superbe portrait de *Philippe de Croy*, du Musée d'Anvers.

Les rapports de *Rogier Van der Weyden* avec la Cour restent à établir.. Peintre de la ville de Bruxelles, où Philippe le Bon fit de fréquents séjours comme duc de Brabant, il dut lui être moins facile d'avoir pour modèle le prince et les siens.

Nous inclinons à voir une effigie du *comte de Charolais* dans le jeune gentilhomme dit « *à la flèche* », membre de la Toison d'Or, prêté par le Musée de Bruxelles ([1]). Après examen, une analogie de traits se révèle avec le personnage de l'*Adoration des mages* de la Pinacothèque de Munich, considéré comme le *fils de Philippe le Bon*. Le catalogue parle aussi du *Bâtard de Bourgogne*. Comme Van der Weyden précéda Philippe le Bon dans la tombe, il ne put connaître son héritier que comme comte de Charolais. Peu nombreux les portraits authentiques de *Charles le Téméraire*. C'est aux miniatures et aux médaillons qu'il faut recourir de préférence. D'*Antoine*, le *Grand Bâtard de Bourgogne*, le portrait exposé par la galerie de Dresde est la copie de l'original du Musée Condé.

L'Exposition de la Toison d'Or procure l'avantage d'apprendre à connaître des morceaux réputés, d'accès en général peu facile. Deux, tout particulièrement, méritent d'attirer à Bruges les curieux : *L'Annonciation* de *Jean Van Eyck*, du Musée de l'*Ermitage,* et le *triptyque*, de même sujet, du maître dit « *de Flémalle* », appelé anté-

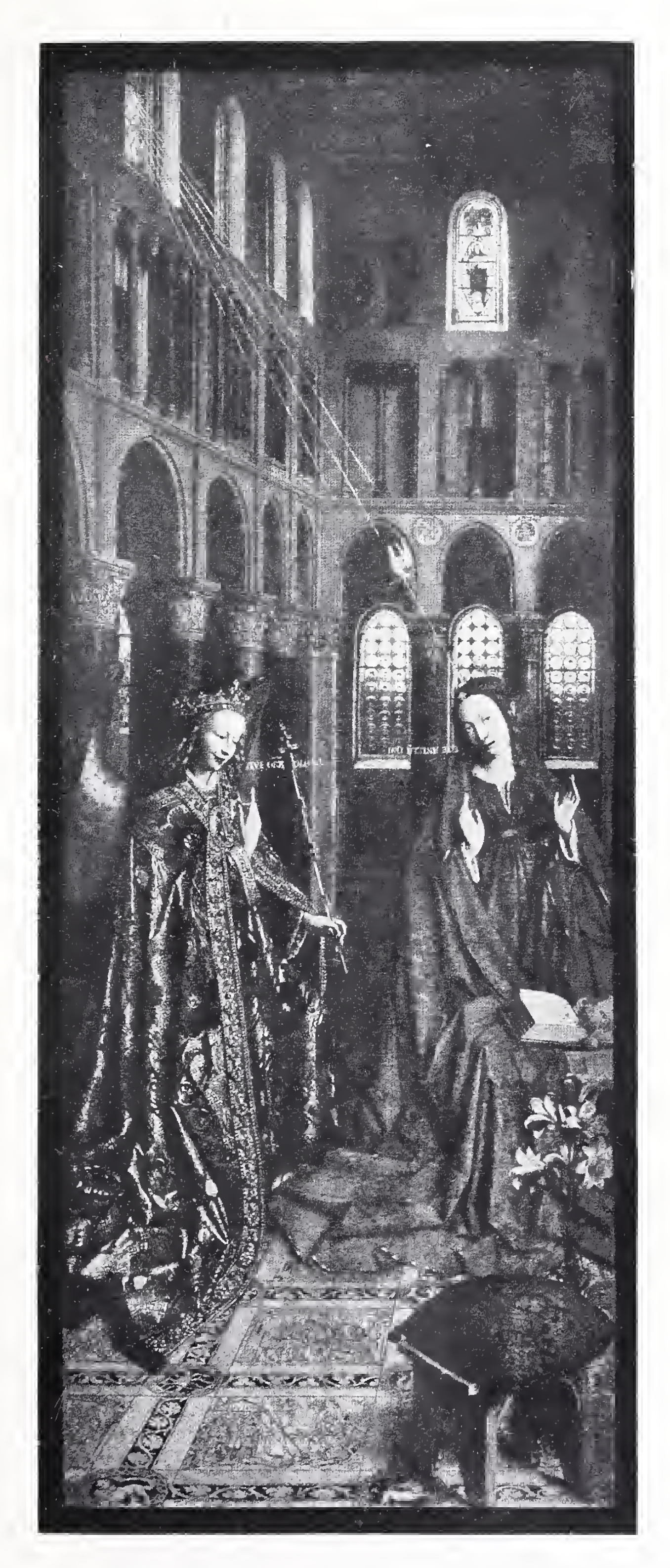
---

([1]) Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, p. 183. — Rappelons aussi le portrait du Musée de Berlin, également reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 182.

rieurement le « Maître de Mérode », du nom de son possesseur, et qui l'acquit à Bruges au prix de 400 francs! Pour la première fois ce triptyque est exposé en public. Si puissamment que les rehausse l'attrait de la curiosité, ces peintures se classent parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Panneau détaché d'un triptyque, l'*Annonciation* de Saint-Pétersbourg fut peinte pour *Philippe le Bon* et, transférée en 1819 de Dijon à Paris, passa ensuite dans la galerie du roi des Pays-Bas. En dehors même de sa prodigieuse technique, on peut la ranger parmi les plus exquises créations du peintre. Envisagée par M. Kaemmerer, dans son bel ouvrage sur les Van Eyck, comme contemporaine de la *Madone* du *chanoine Paele*, du Musée de Bruges, l'œuvre révèle effectivement une analogie de type, non douteuse, avec la figure de la Vierge.

On sait que le peintre, par une fantaisie dont il serait vain de chercher l'explication, a placé la scène dans la nef d'une basilique romane, décorée de peintures et mystérieusement éclairée par une haute *clerestory*. De là descend, dans un faisceau lumineux, la colombe symbolique. Entièrement drapée de bleu, la taille serrée par une ceinture rouge, la Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu que recouvre son ample manteau, liséré d'or. Devant elle une branche de lis et, sur un escabeau, dissimulant le corps du vase, un coussin de velours rouge prodigieusement détaillé. L'ange, couronné d'or et tenant un délicieux sceptre de cristal, s'avance par la gauche. Avec le plus aimable sourire, et fléchissant le genou, il prononce les mots : *Ave gracia plena*, auxquels, levant les mains, l'élue du Seigneur répond : *Ecce ancilla D^ni^*. Ces dernières paroles — comme dans le petit triptyque de Dresde, comme dans le retable de Gand — sont écrites, non pas à rebours, mais renversées, pour n'en pas troubler la succession normale. Le manteau de velours rouge, broché d'or,



VAN EYCK. — L'ANNONCIATION.

(Musée de Saint-Pétersbourg.)

la robe verte, également somptueuse, de l'ange pourvu d'ailes où se marient le jaune et le bleu, forment une harmonie dont le temps n'a guère affaibli le splendide accord. Le pavement de marbre blanc, où sont tracés en noir, comme dans la cathédrale de Sienne, des épisodes de l'histoire de David et de Samson, tient du prodige. Ce détail suffit à rendre absolument probable le séjour du peintre en Italie, où sans doute il en prit l'idée, comme aussi des fresques perceptibles sur le mur du fond. La présence à Bruges de cette œuvre exquise aura donc apporté à l'histoire une contribution infiniment précieuse. A presque tous les points de vue, l'*Annonciation* de *Mérode* accuse une individualité très distincte de celle de *Van Eyck*. Technicien consommé, son auteur se montre soucieux du détail au point de lui sacrifier l'unité même de l'ensemble. Dans son intérieur, de perspective un peu forcée, le moindre objet acquiert une importance primordiale. La Vierge, resserrée entre une table de forme polygonale et un banc gothique adossé à la haute cheminée, s'absorbe en une lecture que n'interrompt même point l'apparition de l'ange. Sa robe rouge, aux plis abondants, où se dessinent à peine les genoux, s'harmonise assez mal avec le coussin bleu où elle s'accoude. D'ailleurs de physionomie gracieuse et candide, elle a des mains supérieurement dessinées, et vraiment le peintre serait sans reproche, s'il possédait mieux la science délicate du sacrifice. Ce point réglé, suivons-le dans les infinis détails où s'affirme sa préoccupation de tout dire.

L'ange, fléchissant le genou, s'adresse à la Vierge. Il est tout blond et rose, vêtu de blanc; son étole est bleue, le plumage de ses ailes passe du jaune safran au rouge vif. Il est entré par la porte à gauche, et, sur la table, non loin d'un vase au décor oriental, où plonge une branche de lis, le courant d'air vient d'éteindre le cierge, brûlant dans un chandelier de cuivre. Le panache de fumée se contourne

en spirales prodigieusement observées. Ce détail résume en quelque sorte l'amour du peintre pour la ligne ondoyante. La fenêtre du fond, aux volets partiellement clos, montre sur l'imposte, aux vitres quadrillées, une armoirie d'alliance. Celle à dextre, en langage héraldique celle du mari, est *d'or, au chevron de sable, chargé d'une chaîne alésée de quatre chaînons d'argent.* Cette armoirie, comme le dit le catalogue, appartient à la famille d'*Ingelbrecht.* Celle de la femme : *d'or à la fasce de gueules, accompagnée de trois anneaux de sable, deux en chef et un en pointe,* est provisoirement désignée comme Calcum. De ce panneau central, M. de Tschudi a fait connaître un dessin à la bibliothèque de l'Université d'Erlangen. Sur le volet de gauche, agenouillés près de la porte restée ouverte, un homme et une femme en prière. C'est le couple Ingelbrecht, sans doute. Il contemple l'intérieur d'un œil respectueux. L'homme, vêtu d'une ample robe noire, tient un vaste chapeau de pèlerin. A sa ceinture pend une escarcelle traversée par une dague. Derrière lui, sa femme égrène un chapelet. Enfin, appuyé à la porte d'une avant-cour ouvrant sur le dehors, un personnage à longue barbe, au vêtement ajusté, au camail à dentelures, aux chausses rouges, tient un vaste chapeau de paille. C'est probablement le peintre. Sur le volet de droite, dans une étroite logette, un vénérable vieillard, saint Joseph, s'occupe, devant l'établi, à construire des souricières. Sur l'auvent de la fenêtre du fond, donnant sur la place publique, il les étale. Ce vieillard, peint d'après le modèle qui servit au peintre pour le saint Joseph de la *Nativité* de Dijon, procède à son ingénieux travail avec le calme du sage, presque en amateur. Coiffé d'un chaperon encerclé de bleu, vêtu d'une robe de serge brune, sur un vêtement de dessous aux manches rouges, à l'aide d'un vilebrequin il perce, dans une planchette, des trous symétriquement espacés. A ses pieds, chaussés de souliers noirs à patins de

bois, reposent une scie, une doloire; sur la table, un marteau, une tenaille, des clous, une souricière en voie d'achèvement. La combinaison ingénieuse des volets de la fenêtre, relevés, est toute une leçon de choses. La place publique sur laquelle s'étend le regard, et où les pignons de bois alternent avec ceux de pierre à redans, égale en intérêt le fond du tableau de Conrad Witz, au Musée de Strasbourg, Conrad Witz, un peintre, dont, il faut le dire, le style offre de si nombreux rapports avec celui du maître que nous considérons [1].

Le fait que les armoiries se rapportent à une famille brugeoise permet de supposer que l'œuvre, originairement acquise à Bruges, nous a-t-on assuré, naquit dans la ville flamande. En fut-il de même de son auteur? Probablement. Les archives brugeoises mentionnent, au XIV[e] siècle, un graveur de sceaux du nom de *Jean Ingelbrecht*. Le maître de l'*Annonciation* était-il affilié à cette famille? Posons la question sans la résoudre. Ses œuvres eurent une grande notoriété, et c'est indubitablement à l'une d'elles qu'est empruntée la précieuse estampe du Cabinet d'Amsterdam, *Saint Éloi au travail dans son atelier*, de l'œuvre du *Maître des Jardins d'Amour* de M. Lehrs [2]. Le saint orfèvre est trop prochement apparenté au saint menuisier que nous avons sous les yeux, pour laisser prise au doute. Que le « Maître des Jardins d'Amour » ait été de force à composer cette scène, ne nous arrêtons pas un moment à le supposer. Mais l'œuvre qui se reflète à travers sa gravure dut être une merveille d'observation, avec ses infinis détails du banc d'orfèvre où, dans le voisinage du saint

---

(1) M. Émile Gavelle, dans un travail publié en 1904 : *Le Maître de Flémalle et quatre portraits lillois*, fait de notre peintre un simple archaïsan. Et pourtant, nous savons par M. Burckhardt (*Studien zur Geschichte der Altoberrheinische Malerei*) que son père, *Hans Witz*, travailla à la Cour de *Philippe le Bon*, en même temps que *Van Eyck*.

(2) Max Lehrs, *Der Meister der Liebesgärten*. Dresden, 1893.

évêque martelant une coupe, les aides s'adonnent aux multiples opérations du métier, maniant les outils avec une entente parfaite. Une jeune fille, croyons-nous, frappe une médaille. Des animaux divers : un chat, des chiens, des pigeons, un singe, concourent à animer le laboratoire, et sur le parquet traînent les patins d'un apprenti. Même à travers la gaucherie d'un graveur maladroit se devine une exquise peinture.

Œuvre capitale d'un contemporain encore indéterminé de Jean Van Eyck que, dans le plus récent catalogue du Musée de Bruxelles, M. A.-J. Wauters identifie avec *Hubert Van Eyck* [1], l'*Annonciation*, par son rapprochement avec la peinture de Saint-Pétersbourg, révèle un moindre styliste. En revanche, un traducteur des choses, doué d'un œil inexorable, doublé d'un humoriste qu'il est permis d'envisager comme le précurseur de *Jérôme Bosch* et de *Pierre Breughel*.

Un petit portrait de chanoine par *Van Eyck*, appartenant au Musée de Leipzig, se caractérise par une rondeur de formes peu coutumière à un maître que nul n'a surpassé dans la copie des traits d'un visage. A Bruges, où son absence avait été regrettée en 1902, cette peinture est digne de toute l'attention du connaisseur, à titre d'information surtout. Un autre portrait d'homme, de la collection Warneck, porte le nom de *Van Eyck*. Un morceau des plus distingués, mais douteux.

Plus intéressant, et de beaucoup, est le minuscule tableau appartenant au même Musée de Leipzig : *Le Sortilège d'amour*, un des plus curieux échantillons de la vie intime que nous offre la peinture au XVe siècle. *Van Eyck* — les sources anciennes l'affirment — peignit des scènes

[1] Nous faisons observer qu'une peinture du *Maître de Flémalle*, ou de *Mérode*, au *Musée du Prado*, est *datée de 1438*, chose inconciliable avec l'*année 1426*, date de la mort d'*Hubert*.

familières restées jusqu'à ce jour sans identification. Il y en avait dans des collections italiennes, citées par l' « *Anonimo* » de *Morelli*. La miniature, la gravure, et notamment le burin de *Martin Schongauer* et d'*Israël Van Meckenem*, offrent des scènes de mœurs extrêmement intéressantes. En peinture, leur rencontre est plus rare. Celle que le peintre a entrepris de retracer rappelle, par sa précision, le *Saint Éloi* du « Maître des Jardins d'Amour ». L'intérieur où elle se passe initie à un acte nécessairement destiné à être secret, encore que les fenêtres soient exemptes de volets. Une jeune femme, dont le costume se borne à des sandales à longues poulaines, se livre à une bizarre incantation. Le plancher est semé de fleurs : muguets, soucis, œillets; aux pieds de la belle est tapi, sur un coussin, le barbet en honneur chez *Van Eyck* et *Memling*. Une gracieuse perruche est perchée sur le bord d'un drageoir posé sur un meuble. Des banderoles, malheureusement sans inscription, semblent attendre la main du calligraphe. Au mur, un miroir convexe, fréquent dans les tableaux de *Van Eyck* et de ses continuateurs. De formes grêles, mais non dénuées d'élégance, la jeune beauté n'est pas sans rapporta vec la *Jeune Femme au bain* attribuée à *Van Eyck*, parmi les toiles décorant la galerie anversoise de Corneille Van der Geest, représentée sur un tableau appartenant à lord Huntingfield ([1]) et présent d'ailleurs à l'Exposition de Bruges.

Au moyen des éléments constitutifs du collier de la Toison d'Or : le *briquet* et le *caillou*, la jeune amoureuse s'efforce d'enflammer, ou plutôt d'amollir un cœur renfermé dans un coffret placé à son côté. Ce cœur est un simulacre, présume M. H. Lücke dans un article consacré à l'intéressante petite peinture ([2]). L'opération produit d'ail-

([1]) Nous avons décrit cette peinture dans la *Chronique des Arts*, 1907, p. 100.
([2]) *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1882.

leurs l'effet voulu. Par une porte entre-bâillée, au fond de la pièce, s'introduit un jeune élégant, vêtu à la mode du XVe siècle, chaussé de poulaines et dont le costume ne laisse aucun doute sur la date de l'œuvre. Vouloir rechercher son auteur serait une entreprise vaine. Dans un état de conservation parfait, elle donne une haute idée du talent de l'artiste, graveur à l'occasion, sans doute. On s'explique la rareté d'un tel genre de productions appelées, beaucoup plus que les tableaux religieux, à être régies par les vicissitudes du goût.

A ce titre encore, la petite *Mélusine* du Musée de Douai, faisant partie du legs Escallier, mérite de fixer l'attention. Moins bien conservée que l'œuvre précédente, moins ancienne aussi, à la considérer au point de vue type, elle appartient sans doute à la seconde moitié du XVe siècle. D'un coloris agréable, c'est probablement l'œuvre d'un Flamand apparenté à *Jérôme Bosch*, sinon de lui-même.

L'attribution à *Jean Van Eyck* d'une imposante figure du *Christ bénissant*, exposée par M. Kleinberger, de Paris, s'explique sans se légitimer. Certes nous avons ici l'attitude et l'ampleur de geste de la figure de Dieu le Père dans l'*Adoration de l'Agneau* ; mais le grand style et le puissant coloris manquent. Sur un trône de pierre, aux montants ornés de sculptures, à la base incrustée d'émaux, le Sauveur est assis, drapé de pourpre et d'or et pieds nus ; sa chevelure est flottante. Il tient un globe de cristal surmonté de la croix et lève la main droite en bénédiction. Systématiquement disposés, les emblèmes des Évangélistes, dans les phylactères gracieusement contournés où se lisent, en grands caractères romains, des textes se rapportant à chacun d'eux. A droite et à gauche, les figures symboliques de la Foi chrétienne et du Judaïsme, cette dernière figurée par une vieille femme drapée de jaune, succombant avec sa bannière, dont la hampe se brise.

Le catalogue assigne à cette peinture une origine espa-

gnole; pourtant l'œuvre paraît flamande. Elle fait songer, d'autre part, aux plus primitifs des graveurs au burin et tout particulièrement au Maître de 1466. Dans la forme, dans le jet des draperies, dans l'arrangement de la chevelure blonde du Christ, ce souvenir est très apparent. Ajoutons que le coloris est sans richesse, en dépit de la somptuosité de la tunique de brocart du Christ et de la tenture à laquelle il s'adosse. Si la peinture émane d'Espagne, elle a néanmoins les chances les plus grandes d'être la création de quelque Flamand ou, à son défaut, d'un Espagnol formé dans les environs des *Van Eyck*; on la suppose de *Luiz Dalmau*.

Plus gratuitement encore que l'œuvre précédente, deux figures de saintes : *Sainte Apolline* et *Sainte Marguerite*, appartenant à M. Lucas Moreno, de Paris, sont indiquées comme étant de *Van Eyck*. Le catalogue, avec toute raison, les restitue à *Van der Weyden*, dont le style s'accuse ici avec netteté. Le coloris est splendide d'harmonie et de vigueur: sainte Apolline est habillée de violet foncé et d'un brocart à fond rouge sombre; sainte Marguerite est en robe rouge avec draperie bleue. Le style est essentiellement celui de *Van der Weyden* et évoque immédiatement le souvenir de la *Vierge du volet de l'Adoration des Mages* de Munich.

De la collection Widmer, à Philadelphie, est arrivé, sous le nom peu justifié de *Van Eyck*, un triptyque : *La Vierge et l'Enfant Jésus*, ayant pour volets *Adam* et *Ève*, création dont le type s'éloigne d'une manière sensible de celui des *Madones* connues des principaux maîtres flamands. Le coloris, non plus, n'est pas exempt de lourdeur. En résumé, nous ne voyons d'analogie avec les représentants les plus notoires de l'école néerlandaise que dans le sujet et la manière de le concevoir. Adam et Ève sont de formes d'ailleurs très amples et très savamment traduites. C'est à l'école allemande, croyons-nous, que se rattache une production issue d'un maître que l'on ne saurait envisager

comme grand styliste, pourtant fort habile technicien. Son paysage, où des châteaux imposants se dressent sur des montagnes, vient à l'appui de notre supposition d'une origine germanique et sans doute des régions méridionales de l'Allemagne.

Une *Vierge* (nº 189), exposée par M. Ch.-L. Cardon, sous le nom de *Hugo Van der Goes*, mérite une attention très particulière. A ne la vouloir considérer qu'au point de vue de la forme, particulièrement grêle et anguleuse, on s'exposerait à méconnaître les grandes qualités de cette délicate peinture, d'un coloris magnifique, où un fond de draperie rouge fait ressortir la blancheur des chairs de la Vierge. Le type est d'une grande distinction, comme le sont également les mains de la Vierge. Ajoutons qu'une gloire de rayons d'or environne le front de la Madone. L Enfant Jésus, d'une extrême maigreur, est couché dans le bras droit de la Vierge ; la main gauche, étendue, tient une pomme.

Nous ne prétendons pas assigner à cette exquise petite page un auteur précis. Qu'on ait songé à *Van der Goes*, on se l'explique par l'éclat du coloris. Flamande, elle l'est sans conteste, et brugeoise probablement. Elle offre du reste cette particularité curieuse de se retrouver d'une manière presque textuelle dans une estampe du maître W + (nº 2 de Lehrs), le représentant peut-être le plus ancien de la gravure aux Pays-Bas. Ce graveur est, comme on le sait, l'auteur des fameuses *Armoiries de Charles le Téméraire*, estampe appartenant au Cabinet de Bruxelles, dont la date, par induction, peut être fixée à 1467. L'exemple est si rare d'œuvres de gravure au XV[e] siècle dont la composition se retrouve en peinture, que la chose valait d'être mentionnée pour l'information du lecteur ([1]).

([1]) Une seconde pièce du même graveur reproduit une œuvre connue de l'école flamande. Au cours du récent Congrès archéologique tenu à Gand, une

Un fragment de tableau de *R. Van der Weyden*, sans doute détaché d'une *Adoration des Mages* (n° 184), a été exposé par M. Schloss, de Paris ([1]). On a peine à s'expliquer la perte d'un ensemble de cette importance, car l'exécution en est ferme, la ligne sévère, le coloris à la fois puissant et harmonieux. Bien qu'il y ait lieu de l'attribuer avec moins de certitude au même maître, une *Descente de Croix* (n° 187, à M. L. Morene, Paris) est néanmoins une très remarquable production. Les détails, et particulièrement le paysage du fond, où s'accomplit le *Crucifiement*, sont assurément d'un artiste de haute valeur, de détermination point facile. On se croirait volontiers en présence d'une œuvre datant d'une époque déjà avancée du XVe siècle.

Un tableau énigmatique, exposé sous le nom de *Hugo Van der Goes*, par M. Léo Nardus, de Suresnes : *La Vierge et l'Enfant Jésus*, est rapproché avec raison, par le catalogue, d'un sujet similaire, appartenant au Musée d'Aix-la-Chapelle. Cette *Madone* d'Aix-la-Chapelle avait été donnée comme une production de jeunesse de *Memling*, par un critique allemand, M. Firmenich-Richartz, croyons-nous. Le tableau exposé à Bruges a de nombreux traits de ressemblance avec l'autre peinture, surtout en ce qui concerne le type de la Vierge. L'enfant n'est pas sans rappeler celui qu'affectionne *Memling* et qui se répète à travers tout son œuvre. Pourtant, d'après la manière de traiter les

---

intéressante étude fut faite devant l'assemblée, par M. Hulin, du retable, appartenant à l'église Saint-Bavon, attribué, sans base aucune, à Gérard Van der Meire, peintre réputé, élève de Jean Van Eyck Mal exposée à la cathédrale, l'œuvre, au Musée de Gand, où elle figura durant quelques jours, se révéla comme absolument remarquable. Or, nous constatons que le panneau central, le *Crucifiement*, avec de nombreux personnages, a fait l'objet d'une gravure au burin du même maître W + (n° 8 de la monographie de M. Lehrs). L'unique épreuve actuellement connue de cette planche curieuse appartient au Cabinet des Estampes de Paris.

([1]) Voir l'article en tête de la présente livraison, p. 180 (N. D. L. R.)

chairs, par exemple d'après l'ossature des mains, il ne s'agit pas plus de Memling que de Van der Goes lui-même. Le visage de la Vierge, sa coiffure assez peu gracieuse, décrivant sur le front deux courbes régulières, avec une pointe se prolongeant au milieu, n'accusent pas une ambition très grande de se mettre au-dessus des exigences de la mode. Les mains de la Vierge sont admirablement traitées, et l'ensemble, en outre, dénonce un coloriste formé à bonne école. Le bleu profond de la draperie de la Vierge se marie agréablement au rouge de sa tunique et aux ors du fond. Huit petits anges, symétriquement disposés, comme sur les œuvres du *Maître de Moulins*, s'échelonnent pour chanter les louanges de la mère du Sauveur. Leurs robes blanches, bleues, roses et vertes, s'espacent en se balançant, disposition ingénieuse plutôt que vraiment originale.

Quelle que soit la part de *Van der Goes* dans cette œuvre, elle n'est pas suffisante pour nous donner la mesure de la valeur du peintre de la *Nativité* de Florence et de la *Mort de la Vierge* de Bruges. Le connaisseur prisera davantage le remarquable portrait de Philippe de Croy, appartenant au Musée d'Anvers, proche, comme style, des admirables effigies des Portinari sur les volets de la *Nativité*. L'identification de cette belle œuvre semble ressortir de l'armoirie peinte au revers du panneau.

Memling, à qui l'Exposition de 1902 fit une apothéose, n'est plus représenté à l'Exposition actuelle par aucune œuvre essentielle. La *Vierge*, à sir Julius Wernher (n° 195), indiscutable en ce qui concerne l'authenticité, n'est de premier ordre que par la composition et le style.

Un volet envoyé par M. Cardon sous le nom de *Memling*, mais, plus probablement dû à *Gérard David* (n° 193), appartient aux productions les plus curieuses de l'Exposition. C'est un paysage profond et ombreux où deux chevaux, l'un blanc, l'autre brun, sont à l'abreuvoir; sur le dos du

cheval blanc est un singe croquant une noix. Il ne s'agit sûrement pas de la notation d'un artiste à la recherche du pittoresque. L'œuvre est très étudiée; elle a dû longuement occuper son auteur; on a peine à la croire découpée dans une composition plus grande où elle n'aurait formé que le fond. Bref, résignons-nous à n'en rien savoir. Excellente peinture, au reste, et remarquable en ce qu'elle montre préoccupés du pittoresque des maîtres d'un temps où paraissent seuls dignes de les occuper la figure humaine et son entourage immédiat. Ici l'accessoire est parvenu au rang principal.

Gérard David, peut-être l'un des *Coninxloo*, est l'auteur d'un *Évêque bénissant*, figuré à mi-corps dans un paysage. Cette petite peinture (à la marquise de Ganay) se signale par l'harmonie du ton, l'expression grave et supérieurement étudiée de la tête, enfin par le beau paysage, déjà plus avancé que dans les œuvres habituelles de *Gérard David*.

Dans le tableau de la collection Martin Le Roy, *La Vierge avec l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*, *Gérard David* apparaît comme un chef d'école en qui se prolonge, par *Adrien Isebrant* (le pseudo-*Mostaert* de Waagen), l'école brugeoise. L'Exposition de 1902 fit reconnaître l'existence d'une série d'œuvres franchement apparentées à David et pourtant caractéristiques d'une période moins reculée de l'art. De ce nombre seront les peintures du « Maître des demi-figures de femmes ».

Quoi qu'il en soit, le grand et riche panneau exposé par M. Martin Le Roy appartient, par ses dimensions, aux pages les plus importantes du genre. Puissant de coloris, notamment dans le rouge profond de la figure de sainte Catherine, parée avec une extrême richesse, et dont l'attitude rappelle immédiatement la *Jacqueline de Bavière* du Musée d'Anvers, aujourd'hui attribuée à Ambrosius Benson, ce tableau offre très défini le type du peintre; les mains

sont d'une construction particulière, passablement lourdes. Avec cela, metteur en page habile, l'artiste se signale parmi les Flamands de l'époque par des qualités de style encore très honorables. La *Madeleine*, envoyée par M. Pablo Bosch, le distingué connaisseur madrilène, vient se rattacher d'une manière directe, par le coloris, le style, le type, à l'œuvre précédente.

La grande *Lucrèce* appartenant à M. Trotti, attribuée à *Ambrosius Bensen,* figure remarquable par sa puissante expression, — l'héroïne romaine porte au front le rouge de la honte, — ne se recommande point par un grand charme, mais constitue néanmoins un morceau remarquable au point de vue des influences italiennes qu'il atteste et qui bientôt seront prédominantes.

Adrien Isenbrant, dans la *Vierge* de la collection Schloss, se montre un délicat continuateur de *Gérard David,* ce qui ne l'empêche pas d'être, lui encore, un peintre de transition. L'école brugeoise s'achemine ainsi, par étapes bien définies, vers le moment où, avec les Pourbus, elle s'achèvera en des portraitistes de première ligne.

N'oublions point d'ailleurs que le même *Isenbrant,* le pseudo-*Mostaert* de Waagen, est l'auteur d'effigies tout à fait remarquables, tel le spécimen envoyé par le Louvre : le *Sire à la Toison d'Or et à la médaille de la Vierge,* reproduit dans la *Gazette* à l'appui de l'excellente étude de M. Camille Benoit [1]. L'exposition révèle, d'une manière imprévue, l'identité de ce personnage, défiguré par une affreuse balafre. La chemisette porte les initiales brodées *I. W.* Or, il se fait que le Musée d'Arnhem (le catalogue dit à tort Harlem) expose un autre portrait du même seigneur, avec les mots : *Jehan van Wassenaere*

---

[1] « Le triptyque d'Oultremont et Jan Mostaert » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 373).

starf an° 1523, c'est-à-dire : *Jean van Wassenaere, mort en 1523*. La balafre, dans cette nouvelle effigie, est effroyable à considérer.

Le « Maître des demi-figures de femmes », comme le désignent couramment les catalogues, se rattache aux précédents par des œuvres multiples. M. Carden expose de lui la charmante image d'une fillette jouant d'un clavecin portatif. Ce serait *Eléonore de Portugal,* selon le possesseur. Nous opinerions plutôt pour *Christine, fille d'Élisabeth d'Autriche,* nous fondant sur le portrait bien connu existant en Angleterre et attribué à *Mabuse*. La peinture est d'ailleurs charmante et fort expressive. Rien n'y indique, à la vérité, une origine princière. Disons pourtant que les enfants royaux avaient, presque exclusivement, à l'époque dont il s'agit, le privilège de voir leurs traits retracés par le pinceau.

Depuis notre précédent article, l'Exposition de la Toison d'Or a vu son intérêt s'accroître, grâce à l'envoi de deux précieuses peintures du Musée du Prado : *Sainte Barbe* et son pendant, le *Portrait du théologien Henri de Werle*, de Cologne (mort en 1461). Avec le *retable de Mérode*, elles constituent un ensemble d'exceptionnelle signification pour l'étude du maître dénommé *de Flémalle* par M. de Tschudi [1]. Sera-t-il permis de rappeler que nous n'avions pas attendu jusqu'à maintenant pour rendre ces deux ouvrages à ce peintre dans l'étude sur le Musée du Prado publiée jadis ici même [2]?

Au point de vue documentaire, comme au point de vue artistique, l'importance de ces productions ne saurait être exagérée. A se trouver ainsi rapprochées du triptyque de l'*Annonciation*, la communauté d'origine devient trop évidente pour qu'une démonstration soit nécessaire. Outre

---

(1) Der Meister von Flemalle (*Jahrbuch der k. Preuss Kunstsammlungen*, 1898).
(2) Voir *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1893, t. II, p. 387.

la similitude de conception, l'identité de la représentation dans le détail est frappante. Voyez plutôt, dans la *Sainte Barbe*, la cheminée à laquelle s'adosse la sainte. Un feu clair y pétille; ses reflets illuminent la chevelure blonde et le vêtement vert de la future martyre; voyez encore le siège, de construction ingénieuse, à dossier articulé; puis la fenêtre du fond, avec ses volets garnis de clous. Et il faut signaler aussi le choix des nuances; enfin, les ombres, si caractéristiques, si révélatrices de la personnalité du peintre.

L'analogie du type de la *Sainte Barbe* avec certaines figures de *Roger Van der Weyden* a paru suffisante a un critique allemand réputé pour motiver la thèse subtile de l'identité des deux maîtres. Contentons-nous d'observer que le volet de Madrid avec le portrait du récollet Henri de Werle est daté de 1438 par l'inscription : *Anno milleno c quater x iii et octe hic fecit effigie ... depîgi mîster Hêricus Werlis mgr Colô.* Ces mots sont tracés, ou plutôt gravés, en lettres gothiques dans la pierre. Si le peintre, comme toujours, se montre d'une rigoureuse précision dans la traduction des accessoires, son champ de conception ne laisse pas d'être assez restreint. La figure de sainte Barbe accuse le souvenir de la Vierge de l'*Adoration de l'Agneau*, comme Henri de Werle agenouillé rappelle le portrait de *Josse Vyt*, du même retable. Après ce que nous avons dit du décor presque pareil des scènes, ce sont là des différences minimes, au regard de fortes similitudes. *Saint Jean-Baptiste*, debout derrière le moine en prière, est une figure assez vaguement caractérisée. Les jambes nues sont d'un style assez pauvre. Le geste de la main qui se lève est forcé. Le visage du moine, d'autre part, et surtout ses mains jointes en prière, sont sans autorité. Notre peintre, en somme, n'est pas un styliste à la façon de Van Eyck ou de Van der Weyden; d'autres avant nous, et notamment M. Philippi, en ont fait la remarque. En revanche, les

volets de Madrid l'emportent sur l'*Annonciation* de Mérode par l'unité de l'effet. Dans la figure de *Sainte Barbe*, le peintre a composé une heureuse harmonie de la draperie verte, la robe bleue, l'étoffe et les coussins rouges garnissant le siège, enfin le pavement, de grès rouge aussi. Le paysage, où passe le cavalier à la monture blanche du retable de Mérode, est délicieux. De même, dans le volet opposé, la draperie rouge de saint Jean et la garniture bleue du banc adossé à la paroi s'accordent à plaisir. Le miroir convexe, suspendu à la cloison entre saint Jean et le donateur, réfléchit, outre la fenêtre, une porte ouverte, par laquelle pénètre un groupe de deux personnes : un prêtre qu'un enfant de chœur accompagne. Les croisées éclairant la pièce montrent, à leur imposte vitrée, de petites armoiries. Certaines n'ont pas une précision suffisante pour permettre une détermination sûre. La seconde est *écartelée d'or au lion de sable* — la Flandre — *et de gueules au lion* (?) *d'or*. Les armoiries suivantes sont : *d'azur à trois écus d'argent*, l'armoirie dite de saint Luc; enfin, celle de l'Empire : *d'or à l'aigle de sable*. Ici encore, le paysage aperçu par la fenêtre est supérieurement traité. Au pied d'une colline, des maisons se massent autour d'une église. Au fond s'étend une chaîne de montagnes aux cimes neigeuses. On ne connaît point le panneau central de ces volets, qui, au revers, portent de vagues traces de peinture. Ils mesurent, en hauteur, 1 mètre sur 50 centimètres de large.

En résumé, technicien de premier ordre, le Maître dit provisoirement « de Mérode » ou « de Flémalle » est parmi les mieux définis du XV[e] siècle. S'il fouille le détail, et le consigne avec la plus rare délicatesse, difficilement il arrive à le subordonner aux nécessités de l'ensemble. C'est avant tout un peintre d'intérieur, et peut-être le plus extraordinaire interprète du décor de la vie intime au XV[e] siècle. Il est, de plus, un artiste à ne pas perdre de

vue, pour quiconque entreprend d'étudier les primitifs néerlandais. Et par là nous n'entendons pas seulement les peintres, mais les manieurs du burin, avec lesquels le Maître de Flémalle possède en commun l'acuité de la vision et la netteté tant soit peu rigide du rendu.

Du XVI[e] siècle date un groupe d'ouvrages, spécialement de portraits historiques, qui confère à l'Exposition une bonne part de son attrait. La période bourguignonne a pris fin; nous allons assister à la naissance des Pays-Bas espagnols. *Maximilien d'Autriche* — dont l'abondante représentation fait regretter davantage l'absence ici de tout portrait sérieux de *Marie de Bourgogne* ([1]) — a trouvé des portraitistes illustres, tels *Albert Dürer* et *Lucas de Leyde*. Toutefois, au temps où il gouverna la Flandre, c'est-à-dire pendant la minorité de Philippe le Beau, ses effigies n'émanent pas de peintres brugeois. Celle d'un gentilhomme aux longs cheveux noirs et plats, aux traits accusés (collection du baron de Schickler), tout intéressante qu'elle est, ne peut être acceptée comme l'image du prince que les galeries viennoises montrent blond sous le pinceau de *Bernard Strigel*. Quant au portrait de famille prêté par l'Académie de San Fernando, de Madrid, c'est une copie ancienne, réduite d'après l'original que possède la Galerie impériale de Vienne.

Les portraits envoyés par le Louvre, par la Galerie impériale d'Autriche, par le Musée de Berlin, par la douairière Camberlyn d'Amougies, etc., reproduisent avec une fidélité absolue la physionomie du personnage, vu le plus souvent de profil comme dans les médailles. La figure est empreinte de plus de majesté que d'énergie dans la peinture d'Am-

([1]) Le profil envoyé par l'empereur d'Autriche ne peut être envisagé comme une œuvre contemporaine. La peinture semble l'agrandissement de quelque miniature On en peut dire autant de l'autre portrait de femme donné comme celui de Marie de Bourgogne et qui est sans doute Blanche-Marie Sforza, seconde femme de Maximilien.

brogio de Prodis. La plus remarquable appartient au Musée du Louvre. L'empereur, encore jeune, y paraît coiffé d'un bonnet rouge. Nous n'en saurions désigner l'auteur. Quant au charmant petit portrait sur fond rouge (collection Camberlyn), nous sommes, dans ce cas encore, en présence d'une réduction de l'importante effigie de la Galerie impériale de Vienne. On attribue à *Lucas de Leyde* tout un groupe de portraits de l'empereur vu de face, le visage encadré de longs cheveux blancs. Il en est venu de Vienne, de Berlin et de Paris. Fort agréable d'ailleurs, l'exemplaire de M. Kleinberger porte, sur le cadre, la date de 1510, et c'est de quoi rendre, sinon impossible, au moins très improbable l'attribution à Lucas de Leyde. Ajoutons que le portrait dû au burin du célèbre artiste, et dont une épreuve figure parmi les gravures, est d'un tout autre caractère.

Les portraits de *Philippe le Beau* et de *Jeanne de Castille,* Jeanne la Folle, sa femme, proviennent des collections de l'empereur d'Autriche, du roi d'Angleterre, du duc d'Anhalt, du Louvre, du Musée de Bruxelles et de diverses galeries privées bien connues. Un des plus curieux est celui du jeune prince, de la collection Salting, à Londres. Philippe y est représenté avec sa sœur Marguerite [1], ainsi que dans un tableau de la Galerie impériale de Vienne. La Galerie royale de Windsor a prêté une petite peinture d'origine flamande, où se dessine déjà mieux le type du futur roi de Castille. Avec ce portrait, celui du Louvre, fort intéressant d'ailleurs, offre une assez grande parenté de style. Voici, dans un portrait officiel, le jeune souverain de Castille, majeur à 15 ans, en armure sous le manteau royal et portant, dans sa main gantée de fer, l'épée où se lit la devise : *Qui voudra.* On

---

[1] Voir à ce sujet : GUSTAV GLÜCK, *Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Oostenreich.* Vienne, 1905.

ne sait trop à quel maître attribuer ce tableau, lequel a pour pendant un portrait de Jeanne la Folle. Les deux panneaux, qui appartiennent au Musée de Bruxelles, firent originairement partie d'un triptyque de l'église Saint-Liévin à Zierickzee. La facture en est excellente, le modelé ferme, le dessin correct et élégant, et, de plus, l'état de conservation parfait. Leur rapprochement fortuit avec deux volets de la collection Mazure-Six, à Tourcoing, révèle de si frappants rapports de style qu'on est tenté de conclure à une même origine.

Aimé des Brugeois, parmi lesquels il vit le jour et passa une partie de sa jeunesse. Philippe le Beau justifie son surnom par les traits harmonieux de son visage et par l'éclat de sa chevelure blonde. L'œil petit, à la paupière lourde, et la lèvre épaisse décèlent l'amour du plaisir. Jeanne la Folle, en revanche, paraît par contraste deux fois rigide.

Le jeune couple eut un peintre officiel dont, jusqu'ici, aucune œuvre n'est formellement reconnue : *Jacques Van Laethem*, désigné en 1493 (année de la majorité de Philippe) comme « peintre de notre gracieux seigneur le roi de Castille ». Tous les portraits réunis à l'Exposition ne peuvent guère être de cet artiste, d'autant que le modèle y apparaît à des âges différents; mais il n'est point douteux qu'un portrait en buste appartenant à la collection royale de Windsor, que les portraits du Musée de Bruxelles, les volets de la collection Mazure-Six, accusent la même main. *Van Laethem,* à le supposer l'auteur de ces peintures, s'y prouverait un portraitiste hors du commun. Dans les panneaux votifs de la collection Mazure-Six, les figures du Christ et de la Vierge, sans atteindre à un style très noble, demeurent franchement originales, grâce au jet des draperies et à l'ampleur relative du modelé. La Vierge est gracile et charmante, sous son voile blanc d'où s'échappe une abondante chevelure blonde. Elle porte la

robe bleue et le manteau blanc des Vierges de l'école espagnole, ce qui semble indiquer une commande officielle. Les amples draperies ne rappellent point celles de *Van Orley*. Les hommes agenouillés derrière Philippe le Beau et les femmes qui entourent Jeanne de Castille montrent sur leur visage l'expression d'une foi profonde et convaincue. Les personnages, rangés à la suite des jeunes souverains, appartiennent à la classe bourgeoise; parmi les femmes, plusieurs portent l'habit religieux. On ignore ce que devint Van Laethem; peut-être suivit-il ses jeunes maîtres en Espagne. Les érudits castillans n'ont cité jusqu'ici aucune œuvre de son pinceau.

Un second peintre, Maestro *Michiel* (Michel Zittooz), se mit au service d'Isabelle de Castille et fut très en faveur auprès de Marguerite d'Autriche. Le marquis de Santillane lui attribue un portrait de Jeanne la Folle, ressemblant à ceux de Bruxelles et de Vienne. Ne faudrait-il pas plutôt donner à ce peintre le joli portrait prétendu d'Isabelle d'Autriche, sœur de Charles-Quint, exposé par M. Cardon, œuvre de *Jean Mabuse,* déjà vue à l'Exposition de 1902? Aujourd'hui d'autres critiques se prononcent pour *Van Orley*. Un des juges les mieux renseignés sur l'iconographie de la Maison d'Autriche, M. G. Glück, du Musée impérial de Vienne, ne reconnaît dans ce portrait le type d'aucune des princesses. Il verrait plutôt dans l'*Y couronné,* inscrit à l'angle de la peinture, la désignation d'Isabelle de Portugal, fiancée à Charles-Quint.

Un autre portrait, montrant sur un fond vert une jeune fille aux cheveux blonds et frisés, tenant une sphère armillaire, est également attribué à *Mabuse*. Il provient de la collection de feu Léon Gauchez. On n'y retrouve guère la même princesse. La peinture n'est pas sans charme, et les ajustements, les manches de soie brochée, notamment, s'y trouvent traités avec un soin précieux. Ce serait, d'après le catalogue, Jacqueline de Bourgogne.

Marguerite d'Autriche, la tante de Charles-Quint, nous apparaît, dans ses portraits, coiffée du bonnet des veuves. Ses traits rappellent ceux de Philippe, son frère, dont elle a la lèvre charnue. Un charmant diptyque, exposé par M. J. Lescarts, de Mons, la montre assise à une table, un livre ouvert devant elle, tandis qu'on voit sur l'autre panneau la Vierge, soutenant l'Enfant Jésus, qui se penche vers la princesse. Par les fenêtres ouvertes, l'œil embrasse un paysage montueux. Tout, dans cette peinture, indique plutôt une image faite de souvenir qu'une effigie prise directement *ad vivum*. Le nom de *Mabuse* vient tout d'abord à l'esprit; il s'adapterait difficilement, quand on y regarde de près, à la figure de la Vierge.

Les portraits de Charles-Quint affluent. La plupart, de maîtres inconnus, datent de la jeunesse du prince. Représenté dès l'âge de deux ans et demi, avec ses sœurs Éléonore et Isabelle, dans un portrait de l'ancienne collection de Marguerite d'Autriche, puis à l'âge de sept ans « quatre mois et vingt et un jours », nous voyons son prognathisme si caractéristique se développer peu à peu et confiner, dans certains portraits, à la caricature. C'est, notamment, le cas d'un portrait appartenant au roi d'Angleterre, où le jeune prince est vu de face. Le futur empereur avait alors 16 ans. Peu après, sans doute, fut peint par *Van Orley*, ou *Mabuse* peut-être, le remarquable portrait de la Galerie nationale de Budapest. Le visage y semble mieux proportionné, et le peintre, visiblement, n'a négligé aucun artifice de costume et d'attitude pour présenter son jeune modèle sous le jour le plus avantageux. Il y est parvenu, si on le compare au profil de D. Hopfer exposé dans la salle des estampes. De proportions un peu plus grandes que celles de la nature, le portrait du Musée hongrois, par sa puissance, sa richesse de coloris et sa belle allure, constitue un morceau de choix. Placé, comme il l'est ici, non loin du buste que possède le Musée archéologique de Bruges,

il achève d'identifier cette remarquable création [1]. Disons, en passant, que ce buste n'a pas été sans perdre quelque peu au renouvellement, plutôt indiscret, de sa polychromie.

Le catalogue indique, comme représentant également Charles-Quint, un buste en terre cuite bronzée, exposé par le Musée de Middelbourg. L'erreur est évidente : le buste de Middelbourg, contemporain de celui de Bruges, et probablement polychromé, de même, à l'origine, émane, selon toute apparence, de *Conrad Meyt*. Il lui manque le couvre-chef (mobile) qui donne au buste de Bruges un si puissant caractère. Agé de 33 ans sur le portrait exposé par le Musée de Lille, l'empereur est figuré déjà vieux dans les curieuses mais peu attrayantes effigies appartenant l'une à M. Joliet, conservateur du Musée de Dijon, — on l'attribue à *Cranach*, — l'autre au Musée de Gotha. Enfin, la barbe du souverain est entièrement blanche dans le portrait que possède le prince de Croy-Solre, peint, suivant la tradition, au monastère de Yuste même. Parmi les plus frappantes images de Charles-Quint compte le haut-relief en terre cuite polychromée du Musée du Louvre. Si l'on excepte Titien, Philippe II semble avoir été plus flatté par les peintres que son père. La faveur qu'il accorda à *Antonis Mor* (dont le nom a pris devant la postérité une physionomie espagnole) lui valut, ainsi qu'à ses proches, des effigies dont la haute valeur rend doublement déplorable leur rareté à l'Exposition. On y trouve cependant, classée sous la rubrique de « peintre inconnu » (n° 104 du catalogue), une image de Philippe II, d'un intérêt capital.

Ce portrait, de la Galerie de Buckingham Palace, serait, d'après l'inscription du cadre, l'image de l'archiduc Albert.

---

(1) Reproduit hors texte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 498; ce buste est désigné à tort, dans la légende, comme appartenant au Musée de Bourges.

Pourtant, le jeune seigneur, vêtu à la mode des élégants de la Cour d'Angleterre, la petite toque emplumée sur l'oreille, accoutré d'un pourpoint qui lui-même est une œuvre d'art, est, à n'en pouvoir douter, le jeune Philippe d'Espagne, à l'époque de son mariage avec cette Marie Tudor dont le même peintre nous a tracé l'inoubliable portrait, une des merveilles du Prado. C'est, peut-on dire, un Philippe II inconnu et, pour l'heure, préoccupé de plaire. On connaît trop de portraits du même temps pour hésiter à donner à *Moro* ce remarquable ouvrage.

Les portraits des filles de l'empereur : *Marie*, future impératrice; *Jeanne*, future reine de Portugal, faisant partie du Musée de Bruxelles, proviennent de l'ancienne collection de Louis-Philippe. On les attribue à *Coello,* et je n'y contredis point, si on les considère comme des répliques des originaux de *Moro* figurant au Musée de Madrid. D'un de ces originaux, une autre version réduite, toute charmante, a été exposée par M. Martin Le Roy. Inutile d'insister sur la portée de ces images, où l'éclat de la jeunesse et quelques coquetteries tempèrent la morgue espagnole et la pompe de la majesté royale.

A un degré moindre, Marguerite de Parme est douée d'une très grande noblesse de physionomie. Dans l'image, quelque peu allégorisée, où la princesse tient en mains, non sans grâce, la bride et le mors, — allusion à son rôle dans les Pays-Bas, où, sans doute, *Coello* eut l'occasion de la peindre, — le peintre s'y montre presque flamand, par le procédé et la fraîcheur du coloris. Ce portrait figura dans la collection de Louis-Philippe; on le vit même au Louvre; il fut vendu à Londres en 1853.

Le portrait en pied d'Élisabeth de France, à M. Spiridon, de Paris, est une sorte d'adieu adressé par *Moro* à celle que l'Escurial allait désormais abriter comme quatrième femme de Philippe II. Le costume semble assez peu espagnol et le rouge puissant de la robe y contraste

avec les atours, plutôt sombres, en faveur à la Cour d'Espagne.

Le duc d'Albe avait sa place marquée à l'Exposition, comme grand maître de la Toison d'Or, et non moins comme homme de guerre et serviteur fidèle de Philippe II. Deux de ses images évoquent l'inflexible dominateur que connurent les Pays-Bas espagnols.

Revêtu de l'armure, le bâton de commandant à la main, il semble fait pour inspirer la terreur, dans le portrait envoyé de Madrid par le duc d'Albe. La toile du Musée de Bruxelles, attribuée, non sans réserve, d'ailleurs, à More, serait, assure le catalogue, une simple copie d'après un original depuis plusieurs années passé en Amérique. Cette dernière peinture, pleine d'expression [1], contraste, à bien des égards, avec le morceau que nous avons sous les yeux. Pourtant, à notre sens, il ne saurait être question ici d'une simple copie; le personnage, dans l'exemplaire de Bruxelles, semble moins jeune. Souvenons-nous du long séjour du duc d'Albe dans les Pays-Bas, et admettons que le modèle de More a pu solliciter du peintre une seconde effigie, où les cheveux et la barbe accusent un âge plus avancé. Ainsi s'expliqueraient les différences constatées entre deux images semblables, mais non identiques. Nous avons pu nous en convaincre jadis, en présence du portrait maintenant passé aux États-Unis.

Sous le nom de Guillaume Key (ancien serviteur du lieutenant de Philippe II), figure au catalogue le portrait exposé par le duc d'Albe. D'après Van Mander, le peintre très aimé du gouverneur général, dont il était chargé de « peindre les maîtresses », serait mort d'émotion en surprenant, par une conversation tenue en espagnol, l'arrêt

---

(1) On en trouve la reproduction, sous la signature même de Moro, dans le récent ouvrage du baron Kervyn de Lettenhove, *La Toison d'Or*. Bruxelles, G. Van Oest, 1907, in-4°.

de mort des comtes d'Egmont et de Hornes. Si la présente image ne révèle guère chez le modèle d'inclination à la tendresse, elle ne laisse pas deviner davantage chez le peintre un tempérament impressionnable à l'extrême. Le morceau est terrifiant d'énergie, et si, comme il est présumable, Fernand Alvarez de Tolède ne le destinait précisément pas à disposer en sa faveur les citoyens soumis à sa règle de fer, il eut lieu d'en être pleinement satisfait. Cependant, à vouloir forcer l'expression, le peintre n'en a-t-il pas, par là même, affaibli la portée?

L'empereur Ferdinand jeune présente avec Charles-Quint assez de ressemblance pour rendre possible une confusion, d'ailleurs fréquente. Leurs bustes viennent le prouver. Chez le cadet, pourtant, l'ovale du visage est plus régulier, la lèvre moins proéminente. C'est particulièrement le cas de l'image exposée par le duc de Valencia. La grande toile du Musée du Prado, destinée, semble-t-il, à servir de pendant au *Charles-Quint en armure* de *Titien,* dont une gravure d'après *Rubens* garde le souvenir, montre plutôt par où différaient les deux frères qu'elle n'accuse leur ressemblance. Titien n'en est pas l'auteur; mais, inspiré par ses exemples, le morceau est de belle allure et de puissant effet.

La manière sage et réfléchie de Pantoja de la Cruz, peintre de la Cour sous Philippe II et sous son successeur, se reconnaît dans des effigies officielles, dépourvues d'intérêt. Elles précèdent le temps où *Vélasquez* va donner à l'art espagnol son plus illustre représentant. Le portrait en pied du jeune Philippe III, appartenant à l'empereur d'Autriche, continue la tradition de *More*, et j'en dirai autant de l'élégante image de don Diège de Valmayor, venu de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, daté de 1609, portant l'un des tout derniers ouvrages de Pantoja de la Cruz.

La série des portraits de *Lucas Cranach*, si saisissants

par la pénétrante analyse physionomique, permet de voir Georges le Barbu de Saxe jusqu'à quatre fois et à des âges différents. Un intérêt historique plus considérable encore s'attache au portrait de Christian II de Danemark, du Musée de Leipzig, où le peintre a serré de près l'étude du modèle. Ce portrait date évidemment de l'exil du beau-frère de Charles-Quint, époque à laquelle le prince déchu semble avoir été en rapports fréquents avec les artistes. *M. de Cranach*, un descendant du peintre, a exposé le portrait d'un inconnu, chevalier de la Toison d'Or, comme les précédents, bizarrement conforme, par le type, au portrait de la collection Heseltine, de Londres (n° 89), peint par *Mabuse*, et désigné comme représentant Jean, comte palatin du Rhin.

De ce dernier artiste, contemporain d'*Albert Dürer* aux Pays-Bas, on rencontre une œuvre précieuse en ce qu'elle constitue un hommage de la ville de Louvain à Philippe II, en 1588. C'est une *Madone* assise, tenant l'Enfant Jésus. Le motif architectural compliqué montre l'amour du peintre pour le style de la Renaissance. La même tendance se révèle dans la *Vénus* (collection Schloss, de Paris), datée de 1521, et dans le groupe de *Mars et Vénus*, à M. Mersch, où la figure de la déesse fait songer à *Jacopo de Barbari*, tant est ondoyante la ligne des draperies.

Signée et datée de 1503, une œuvre de ce dernier, appartenant à la galerie Weber, à Hambourg, est très authentique. Elle a pour sujet une *Jeune Fille séduite par un vieillard*. Fâcheusement déparée par des retouches, la peinture est privée d'une bonne partie de son caractère. Il faut le déplorer doublement, car le rôle du maître a été essentiel dans les Pays-Bas.

Sous la signature de *Catherine Van Hemessen* et la date de 1555, une peinture prêtée par M. Lescarts, de Mons, permet de juger cette femme peintre que Guichardin a mentionnée avec éloge. Le *Repos en Égypte* n'est

point une page très originale : on y reconnaît l'influence de *Jan Van Hemessen,* le père de l'artiste et, davantage encore, celle de *Heemskerk.* Un portrait d'homme, à la National Gallery de Londres, donne une plus favorable idée du talent de l'artiste, emmenée en Espagne par Marie de Hongrie.

L'Exposition a favorisé la reconstitution passagère d'un triptyque de *Jérôme Bosch* dont les parties se trouvaient dispersées entre le Prado, l'Escurial et le palais d'Aranjuez. Ce retable, un de ceux mentionnés par Guevara comme ayant appartenu à Philippe II, illustre, et de la manière la plus curieuse, un texte d'Isaïe : « Toute chair est foin. » Le peintre y accumule les épisodes grotesques autour d'un chariot de foin à l'assaut duquel se ruent et se bousculent des gens de toutes professions, hommes et femmes. Les volets représentent le *Paradis* et l'*Enfer;* le tout, malheureusement, se trouve en assez médiocre état de conservation. Les collections royales d'Espagne renferment, pensons-nous, un second exemplaire de la peinture du curieux artiste dont Philippe II prisait si fort les diableries.

Par ses dimensions restreintes, un triptyque du *Jugement dernier,* appartenant à M. Seligmann, de Paris, avec, pour volets, encore le *Paradis* et l'*Enfer,* atteste la faveur d'un genre dont le caractère comique ne saurait faire perdre de vue le haut intérêt d'art. Signalons, au sujet de ce dernier ouvrage, le rapport très étroit avec le *Jugement dernier* du Musée de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne : l'*initiale B* s'y retrouve sur la lame du gigantesque couteau accomplissant ses ravages dans les cavernes infernales.

Parmi les toiles historiques rassemblées aux étages supérieurs, figure une intéressante composition de *Jan Vermeyen,* appartenant à un amateur anglais, M. Stepford Sackville. Il s'agit d'une *fantasia* à la mauresque, donnée à Tolède, en 1539, devant Charles-Quint et Isabelle

de Portugal. *Vermeyen* y assista, dit-il, et l'on retrouve, dans ses cavaliers, l'allure et la physionomie de ceux qu'il représenta si heureusement dans les vastes tapisseries de la *Conquête de Tunis,* une des plus précieuses contributions de la Couronne d'Espagne à l'Exposition. Les tableaux de *Vermeyen,* peintre de Charles-Quint, sont, comme l'on sait, fort rares. Le Musée de Bruxelles expose sous son nom les volets d'un triptyque, provenant de l'église Sainte-Gudule, et représentant les membres de la famille de Micault. De qualité bien supérieure à la toile venue d'Angleterre, ces portraits ne révèlent pas la même main que la peinture signalée plus haut. Outre la différence des sujets, cette *fantasia* se trouve traitée en manière d'esquisse.

Nous bornerons ici ces notes sur l'Exposition de la Toison d'Or. Elle a rassemblé de précieux éléments d'information et d'étude. On peut tenir pour une rare bonne fortune d'avoir pu, à côté de joyaux de l'importance de l'*Annonciation* de *Van Eyck* et des créations du maître de *Mérode,* d'avoir pu étudier à loisir une quantité de tableaux et d'ouvrages divers dont l'attrait se rehausse d'une sérieuse valeur documentaire, comme c'est le cas pour les manuscrits, les médailles, les estampes. A tous ces titres, un tribut légitime de gratitude doit être voué à ceux qui ont concouru à la brillante réussite d'une manifestation destinée à marquer la date de ce fait mémorable : *le réveil de Bruges en l'an de grâce 1907.*

P.-S. — Nous ne terminerons pas cet article sans rappeler la rectification insérée dans la *Chronique des Arts* du 7 septembre, p. 279, relativement à une estampe que nous avions crue identique à la *Descente de Croix* de Saint-Bavon, à Gand. Une comparaison, malheureusement trop tardive, nous a fait constater entre les deux ouvrages des rapports trop insuffisants pour maintenir l'assertion de notre précédent article. H. H.

Portrait du sculpteur François Duquesnoy par Van Dyck (Musée de Bruxelles) [1].

Le Musée Curtius à Liége.

En même temps qu'elle convie les nations à apporter leur concours à son Exposition universelle de 1910, la Belgique leur demande de l'aider à rehausser l'éclat de son passé artistique. En effet, le Gouvernement a pris l'initiative de reconstituer une période brillante entre toutes de l'histoire de l'art national : celle du règne d'Albert et Isabelle. Après l'Exposition des Primitifs à Bruges, c'est moins une époque qu'une école qu'on se propose de faire revivre. A ce moment la peinture flamande atteint l'apogée de sa plendeur. Les noms de *Rubens, Van Dyck, Jordaens, Jan Breughel de Velours, Teniers, Snyders,* retentissent par l'Europe entière. Rubens disparu, c'est le déclin, et si Van Dyck peut caresser un moment l'espoir de poursuivre l'œuvre de son illustre devancier, sa fin prématurée mettra obstacle à la réalisation de l'entreprise. Et, chose amusante, *Gonzalès Coques,* le délicieux peintre de petits portraits, sera, sous le nom du « petit Van Dyck », le dernier représentant de la grande école. Mais il suffira à la gloire de *Van Dyck* de s'être frayé des voies personnelles, sans cesser de se réclamer de Rubens. Le règne d'Albert et Isabelle emprunte le meilleur de son éclat au nom de *Rubens.* Ainsi, plus d'une fois, de médiocres souverains ont dû l'immortalité au souvenir qui lie leur nom à celui des grands artistes de leur temps : Philippe IV est surtout connu par *Vélasquez,* Charles Ier, par *Van Dyck,* et vraiment c'est un titre à l'admiration de la postérité que

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, vol. 2, 4e période, 1909, p. 336.

d'avoir su découvrir de tels maîtres et d'en avoir utilisé le génie.

Pour l'exposition projetée, les organisateurs devront, de toute évidence, emprunter aux collections publiques et privées, nationales ou étrangères, aux églises, aux établissements charitables, aux dépôts d'archives, etc. On sait quelle fut la sollicitude des princes de la Maison d'Autriche pour les édifices du culte ; sous Albert et Isabelle et dans la limite de leurs États, dit Mirœus, s'élevèrent plus de trois cents églises. On voit quel champs ces édifices ouvraient à l'activité des artistes et des décorateurs.

Au cours des siècles (1) la Belgique a vu se disperser une partie considérable de ses richesses. Faut-il s'en étonner, étant donnée la situation géographique d'un pays incessamment convoité par les puissances étrangères, et chaque envahisseur moissonnant à sa guise parmi les trésors artistiques que défendait jalousement la piété des citoyens? Qu'on se rappelle, d'autre part, les nombreux artistes flamands auxquels il fut donné de faire briller leur talent sur le sol étranger. Mais c'est assez dire pour montrer que la tâche sera tout autre que celle qui s'employa naguère à reconstituer l'œuvre d'un *Van Dyck* ou d'un *Jordaens*. Anvers, pour son compte, érigera dans les jardins de l'Exposition un palais offrant la reconstitution de la maison

---

(1) *Note trouvée dans les papiers de M. Hymans.* — Au XIVe siècle aussi bien qu'au XVe siècle, nos grandes cités industrielles étaient le centre de la civilisation ; plus on eût remonté vers le berceau de l'art, plus il eût été intéressant de suivre les phases diverses de ses développements et de ses progrès.

En 1482, au contraire, l'histoire de l'art en Flandre se termine complètement ; il n'y a rien au delà du point où la quitte M. de Laborde.

L'un des griefs des États de Flandre, la *Mainbournie* de Maximilien, était la dispersion des richesses littéraires et artistiques réunies par la Maison de Bourgogne.

Ils insistent longuement sur ce point dans plusieurs de leurs mémoires et les mêmes plaintes se retrouvent en 1483 dans une consultation signée de douze docteurs de l'Université de Paris.

L'un de ces docteurs portait le nom de Vandelar.

même de Rubens. Cette maison existe encore, très modifiée il est vrai, mais d'anciennes gravures et des tableaux même en donnent l'exacte physionomie. Qui sait si Anvers n'aura pas un jour à côté de sa maison plantinienne une « maison rubénienne »? Cependant le but sera plus difficile à atteindre, le patrimoine du maître s'étant, par sa volonté même, autant que par la force et la nature des événements, dispersé bientôt après sa mort.

Il n'est pas trop tard pour parler de la réunion tenue à Liége, au mois d'août, par la Fédération archéologique et historique de Belgique. A côté des principales sociétés du pays s'y trouvaient représentées quelques grandes sociétés étrangères, à commencer par la Société française d'archéologie. La ville de Liége avait réservé à ses invités la faveur d'assister à l'inauguration du nouveau Musée d'archéologie. L'intérêt en est essentiel et l'aménagement admirable. L'hôtel *Curtius,* précédemment affecté au Mont-de-Piété, est aujourd'hui restauré avec une discrétion trop rare, surtout en Belgique. L'importance de toutes les salles est grande; celle des collections préhistoriques, belgo-romaine et franques, exceptionnelle; les verreries, les faïences, les spécimens de peintures, etc., offrent un intérêt d'ordre général qui élève le nouveau Musée à la hauteur des meilleurs établissements de ce genre. Dans le palais qui abrita la section des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de Liége en 1906 était réuni un précieux ensemble des œuvres d'un sculpteur liégeois très apprécié, *Jean del Cour*, mort octogénaire dans les premières années du XVIIIe siècle. Avec une évidence absolue, ses travaux trahissent l'influence du *Bernin*, son maître durant un séjour de neuf ans à Rome. Si del Cour fut incontestablement fort habile, il est difficile de souscrire à l'appréciation de son biographe l'abbé Moret, faisant de lui « le plus grand sculpteur belge du XVIIe siècle ». On peut admirer la grâce de ses figures, le jet abondant de ses

draperies et l'attitude souvent élégante qu'il a donnée à ses *Vierges* et aux saints personnages qui ornent les places publiques de Liége et l'église Notre-Dame à Hasselt. Mais del Cour est surtout un représentant du style baroque. Envisagé à ce point de vue, il le cède non seulement au Bernin, cela va de soi, mais à ses compatriotes *Artus Quellin* et *François Desart*, Wallons comme lui ; il se classe assez loin aussi d'*André Schlüter*, en qui l'on ne saurait non plus voir sans exagération le plus grand sculpteur du XVII[e] siècle. Il n'en reste pas moins que les *Grâces* du perron érigé devant l'Hôtel de ville de Liége, la statue de la *Vierge* Vinave d'Ile, le *Saint Jean-Baptiste* de la fontaine de la rue Hors-Château, sont choses fort méritantes.

Le Musée ancien de Bruxelles a trouvé à s'enrichir au cours du dernier mois de deux toiles remarquables de *Joachim Beuckelaer*, œuvres signées et datées que les historiens n'ont pas mentionnées jusqu'ici. Les figures y sont de grandeur naturelle. Ces œuvres représentent : la première, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie* (1565), la seconde (de 1564), un sujet rustique en plein air. Dans l'une et l'autre sont accumulés les accessoires et les comestibles que le peintre excellait à reproduire. Œuvres de Musée, ces toiles, par leurs dimensions, sollicitent peu les amateurs, en dépit des hautes qualités de leur facture. *Beuckelaer*, de son vivant moins apprécié qu'il ne l'aurait dû être, fut le fréquent collaborateur de ses confrères, notamment du grand portraitiste *Moro*, durant le dernier séjour de celui-ci à Anvers. Sa probité artistique et son interprétation magistrale du détail rendent l'association des plus explicables.

L'acquisition par le Musée de peinture de Bruxelles du portrait de *François Duquesnoy* par *Van Dyck*, de l'ancienne collection du Roi, constitue pour la Galerie un enrichissement précieux. La Belgique connaît fort peu le

grand peintre dans la phase où son talent a conquis sa plus légitime célébrité. Les familles où se trouvent encore des portraits peints par Van Dyck durant ses séjours à Anvers, sont infiniment rares et les Musées des Flandres ne montrent aucune page de quelque prestige venant combler cette lacune bien souvent déplorée. Bien que le personnage ne soit représenté qu'en buste, le portrait de *Duquesnoy* mérite de figurer parmi les ouvrages les plus distingués de Van Dyck. Il fut acquis jadis en Angleterre par le roi Léopold Ier et date d'une période très intéressante de la vie de son auteur. *Duquesnoy* et *Van Dyck,* en effet, n'ont pu se connaître qu'à Rome, où Van Dyck se trouvait en 1623, l'année de l'admirable portrait du cardinal Bentivoglio (aujourd'hui à la Galerie Pitti). La nouvelle toile du Musée de Bruxelles ne se ressent que partiellement des influences italiennes. La tonalité en est plutôt claire, mais le morceau est d'un modelé excellent et d'une élégance absolument propre à l'auteur comme au modèle. On connaît plusieurs estampes d'après cette peinture; l'une à la manière noire, par *Pierre Van Bleek,* datée de 1751, est du temps où la peinture était encore en Angleterre.

L'ouverture est prochaine à Bruges d'une sorte de Musée de la gravure formé d'éléments tirés de la collection cédée à la ville, en 1863, par M. *John Steinmetz.* Cet amateur, d'origine anglaise, était né en 1795. Passionné de bonne heure pour la gravure, il trouva dans son propre pays d'abord, puis en Belgique, et particulièrement à Bruges, où il mourut en 1883, l'occasion d'acquisitions heureuses. Sa collection, composée de plus de quinze mille pièces, comprend, outre quelques dessins d'artistes brugeois modernes, de beaux spécimens des maîtres du burin du XVIIe et du XVIIIe siècle. Les petits maîtres allemands y figurent aussi, mais en moins grand nombre. Excellent appréciateur des bonnes choses, Stein-

metz les choisissait au hasard de la rencontre sans se restreindre à une époque. On s'intéressera surtout à ses gravures anglaises du XVIIIe siècle.

Un tableau d'Abraham de Vries, au Musée d'Anvers (1).

Les visiteurs du Musée d'Anvers se sont arrêtés souvent avec admiration devant le beau portrait de Simon de Vos, peint par lui-même, une des rares productions d'un artiste du XVIIe siècle. Une inscription en vers, point contemporaine, rapporte la mort du personnage en 1676, le 15 octobre, et lui donne, au moment de son décès, l'âge de 73 ans. Or, il se trouve qu'à la suite d'un nettoyage récent on a vu apparaître sur le panneau, au bas de la droite, l'inscription « Fecit AdV (2) anno 1635 ». Cette signature est celle du peintre *Abraham de Vries*, né en Hollande, et fort considéré en France, notamment par *Peiresc,* qui le mentionne de la manière la plus élogieuse dans sa correspondance et le compare à *Van Dyck*. Le directeur du Musée d'Anvers, M. Pol de Mont, a relevé les traces de son séjour à Anvers.

Le Musée de Lyon possède du peintre une étude pour la tête du portrait d'Anvers.

Collection Steinmetz à Bruges (3).

La ville de Bruges possède une très belle collection de gravures qui lui furent léguées par un riche amateur, M. Steinmetz ; mais cette collection, reléguée dans d'obscurs

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1909, p. 60.
(2) Ces trois lettres combinées en un monogramme.
(3) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1909, p. 239.

cartons, n'était plus visible depuis de nombreuses années, malgré les réclamations répétées des artistes. Cette situation va prendre fin. Le conservateur honoraire de la Bibliothèque royale de Bruxelles, M. Henri Hymans, s'occupe, en effet, en ce moment, de faire un choix parmi les pièces les plus intéressantes, pour les exposer ensuite dans un local approprié à cette fin.

Vente de la Collection d'Édouard Fétis [1].

On annonce pour ce mois (du 8 au 11 novembre pour être précis) la vente de la collection de tableaux, de sculptures, d'objets d'art divers réunis par M. *Édouard Fétis*, mort presque centenaire au mois de janvier. Activement mêlé au mouvement artistique et littéraire de son pays, le défunt avait pu réunir un ensemble de peintures absolument digne de l'attention des curieux.

S'attachant plus spécialement aux œuvres primitives et aux sculptures en bois, il avait, particulièrement dans ces domaines, eu souvent la main heureuse.

Très affable, très accueillant, il se faisait un plaisir d'accorder l'accès de ses collections aux amateurs et aux archéologues. Plus d'un aura gardé le souvenir de la modeste demeure où, par un prodige d'ingéniosité, le vénérable érudit avait trouvé le moyen de distribuer, non sans goût, le fruit de ses recherches.

De dimensions moyennes pour la plupart, les tableaux sont, plusieurs du moins, d'un sérieux intérêt. A mentionner surtout une *Adoration des Mages*, peinture à la détrempe extrêmement curieuse du *vieux Breughel*, peu-

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1919, p. 274.

plée de personnages costumés à l'orientale; un *Saint Antoine ermite en prière*, œuvre de *Lucas de Leyde,* authentiquée par une superbe signature; une *Vierge éplorée,* par *Quintin Metsys;* une série de cinq figures de saints : *Saint Cyriaque, Saint Étienne, Sainte Walburge, Sainte Eulalie* et *Sainte Agathe*, panneaux attribués à *Bartel Beham*, mais donnés par les érudits allemands au « maître de *Messkirch* », comme le sont deux figures complémentaires au Musée de Berlin; un délicieux petit *Cranach* le vieux, *Apollon et Diane,* que son possesseur avait refusé d'abandonner à la Galerie de Dresde; un *Saint Adrien* qu'il attribuait à *Jacopo de Barbarj;* un excellent *Saint Jérôme dans la solitude,* par *Adrien Isenbrandt,* et, parmi les œuvres moins anciennes, de très intéressantes productions de toutes les écoles; bref, un ensemble point banal.

Les sculptures en bois des XVe et XVIe siècles abondent; plusieurs sont excellentes.

La prochaine Exposition universelle de Bruxelles (¹).

La Belgique se prépare à devenir le lieu de rencontre des touristes des deux mondes. Sans doute l'attrait des expositions universelles s'est quelque peu émoussé ; n'empêche qu'il y a là, pour la presque totalité des humains, — et à fort juste titre, — une occasion de satisfaire notre soif de connaître. L'apport des nations y est rarement sans conséquence sur le progrès.

L'art est appelé à rehausser puissamment à Bruxelles l'éclat de ce qu'il est convenu d'appeler *World's fair,* la « Foire du Monde », terme plus juste que respectueux. On peut regretter que plusieurs grands pays : l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie, la Russie, la Suisse, les États-Unis n'aient pas jugé devoir prendre part officiellement à un concours artistique ouvert entre les nations. En dehors de la Belgique et de la Hollande, la France, l'Italie, l'Espagne, le Japon et la Suède mettront en relief le talent de leurs peintres, de leurs sculpteurs, de leurs architectes, de leurs graveurs.

L'art ancien, en revanche, se signalera d'une manière remarquable par une sélection grandiose d'œuvres du XXe siècle, tirée non seulement des collections nationales, publiques et privées, des églises, des monuments civils, mais pour une large part des collections étrangères. On peut donc avoir la certitude qu'une réunion exceptionnelle des productions de l'art flamand du XVIIe siècle sera offerte à l'étude de cette catégorie toujours plus nombreuse des spécialistes dont l'attention, sans cesse en éveil, trouve

---

(¹) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1910, p. 100.

un stimulant dans l'abondance et la valeur des monuments réunis. Et, de même que l'éloignement n'a pas détourné les amis de l'art de traverser l'Océan pour étudier à New-York les merveilles de l'école hollandaise réunies à l'exposition *Hudson-Fulton*, rares seront ceux qui hésiteront à se rendre à Bruxelles pour puiser à la source généreuse offerte à leur admiration.

Il se pourrait que l'exposition de l'art au XVII[e] siècle vînt permettre au public de revoir certaines peintures importantes de l'ancienne galerie du roi défunt, notamment la grande esquisse de *Rubens, Les Miracles de saint Benoît* et sa copie par *Eug. Delacroix*, puis les têtes de jeunes lions, étude puissante pour le tableau de la Pinacothèque de Munich. On annonce, en effet, le retour en Belgique de ces toiles capitales, exposées pour la dernière fois il y a plus de vingt-cinq ans.

Plusieurs églises belges prêteront de vastes pages de maîtres fameux. C'est ainsi, notamment, que d'Anvers viendront les grandes toiles des Augustins : *La Vierge sur un trône entourée de saints et de saintes*, qui compte parmi les œuvres les plus magistrales de Rubens : *L'Extase de saint Augustin*, par *Van Dyck; Le Martyre de sainte Apollonie*, de Jordaens. L'église Saint-Paul prêtera *La Flagellation*, de Rubens ; l'église Saint-André, *Le Martyre de saint André*, une des pages les plus considérables d'Otto Vénius.

D'autre part, les délégués de la Commission, et particulièrement son président, le baron Kervyn, ont trouvé à l'étranger le plus favorable accueil.

Les galeries françaises occuperont, dans cette manifestation, une place considérable : du Louvre viendra notamment le portrait si particulièrement intéressant pour la Belgique; de la *Famille d'Otto Venius*, à laquelle viendront s'ajouter des œuvres importantes de *Rubens*, de *Van Dyck*, de *Jordaens*, de *Snyders*, de *Teniers*, appar-

tenant aux Musées de Lille, de Valenciennes, d'Arras, de Douai, de Cambrai. Un appoint sérieux sera fourni par les collections privées, dont celles de Mme Édouard André, de MM. Schloss, Porgès, Nardus.

La Galerie de l'Ermitage, à titre tout à fait exceptionnel, prêtera un de ses plus beaux Van Dyck : le *portrait de Snyders avec sa femme et son enfant.* La Galerie impériale de Vienne enverra son fameux *portrait de Rubens*, les superbes esquisses des grandes pages créées par le maître pour l'église des Jésuites d'Anvers, et l'*Infante Isabelle en religieuse*, par *Van Dyck.* Plusieurs des grandes galeries particulières autrichiennes seront également représentées : Liechtenstein, Czernin, Harrach, Benda, Miethke, Schwarz, etc. Budapest exposera un splendide *portrait de Van Dyck* et diverses autres créations d'intérêt artistique et historique important. On verra notamment, dans l'envoi de la Galerie nationale hongroise, une *Vue du Palais de Bruxelles*, par *Teniers.* La participation des galeries de Munich, de Dresde, de Stuttgart est, dès à présent, acquise ; des négociations entreprises avec d'autres sont en bonne voie.

Plusieurs grandes galeries italiennes ont été autorisées officiellement à consentir à des prêts. Dans le nombre, on cite, comme devant être représentée, la galerie du prince Doria. D'Angleterre, d'Espagne et de Hollande, où fonctionnent des comités spéciaux, les envois seront dignes de l'importance de ces pays si réputés pour leurs trésors d'art. Des États-Unis, le contingent paraît devoir être extraordinairement numérique : on parle de *vingt-cinq Rubens* et de *cinquante Van Dyck*, appartenant aux collections souvent citées de New-York et de Boston.

Il n'est question ici que de peintures. De très importants morceaux de sculpture sont également annoncés. On verra, venant de la collection impériale de Vienne, l'*armure de parade de l'archiduc Albert,* morceau excep-

tionnel dont, chose curieuse, le complément (l'armure de cheval du même prince) est conservé à Bruxelles, au Musée d'artillerie de la Porte de Hal.

D'importantes tapisseries concourront à rehausser la splendeur d'un ensemble dont sans doute peu de pays auront vu l'équivalent depuis la célèbre exposition de Manchester, en 1857.

J'ai dit un mot, dans une précédente correspondance [1], de la part que prennent à l'Exposition universelle les grandes villes du pays. Anvers reconstitue la *maison de Rubens,* conservée encore dans certaines parties essentielles — le portique de la cour d'entrée, le pavillon du jardin — et dont les documents graphiques donnent un aspect assez précis, sans parler de certains tableaux de divers Musées.

Bruxelles s'est inspirée, pour sa part, d'une construction encore existante : la maison de l'architecte *Jean Cosyns,* auteur d'une partie considérable de la Grand'Place. L'immeuble, situé dans une arrière-cour, de la rue de Flandre, n° 46, et connue d'assez peu de Bruxellois même, est daté de 1697. C'est dire qu'il remonte au lendemain du bombardement qui éprouva si cruellement la capitale. Ici encore il a fallu, dans une large mesure, suppléer à l'insuffisance de l'édifice type.

De même pour Gand, dont le *refuge de l'abbaye de Saint-Bavon* (aujourd'hui le Conservatoire), et de Liége, dont l'*hôtel Curtius,* apporteront une note fort intéressante et bien belge et l'ensemble des pavillons élevés pour des cités qui, en Belgique, ont gardé l'importance d'un passé illustre.

---

(1) Voir *Gazette des Beaux-Arts* d'octobre, 1909.

Acquisitions du Musée de Bruxelles.

Lucas de Leyde. — Pierre Breughel. — Lucas Cranach.
Bulletin Rubens [1].

Le Musée de Bruxelles a pu s'enrichir récemment de quelques œuvres nullement indifférentes de l'école néerlandaise ancienne. La Société des « Amis des Musées » a fait preuve, à son profit, d'initiative et de libéralité. Lors de la *vente Fétis,* elle a pu se faire adjuger trois morceaux passablement convoités et dont surtout la valeur documentaire rendait fort désirable l'entrée dans les collections nationales.

Il faut d'abord mentionner une production vraiment très curieuse de *Lucas de Leyde,* si rarement représenté comme peintre dans les Musées.

Le sujet, une *Tentation de saint Antoine,* est traité avec une étonnante sûreté, si l'on songe qu'il s'agit de l'œuvre d'un artiste âgé de 17 ans à peine, ce que prouve la date de 1511, accompagnée du monogramme bien connu du maître. Le pieux solitaire est agenouillé devant le crucifix. Derrière lui, un cortège de monstres, dont l'un est monté sur le pourceau, compagnon de saint Antoine, ayant pendue à l'oreille la clochette de l'anachorète. La tunique blanche, le manteau bleu de saint Antoine sont enlevés avec aisance et n'ont rien du faire souvent pénible des primitifs. On est très frappé de la grande influence exercée sur le *jeune peintre de Leyde* par *Jérôme Bosch,* avec lequel à la rigueur, en l'absence de la signature, une confusion pourrait s'établir. Bien conservé; le panneau mesure 70 centimètres de long sur 66 de haut.

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1910, p. 107.

A peine moins intéressante est une grande détrempe de *Pierre Breughel le vieux*, représentant l'*Adoration des Mages*. Peuplée de figures d'hommes et d'animaux, cette œuvre caractéristique d'un maître très pauvrement représenté dans les collections, à l'exception du Musée impérial de Vienne, porte au nombre de *trois* les *Breughel* authentiques de la Galerie de l'État belge. Bien que dépourvue de signature, la toile offerte par les « Amis des Musées » est d'authenticité irrécusable. Tout y révèle le très grand artiste de qui elle émane et qui utilisa, on le sait, fréquemment la détrempe. Les deux chefs-d'œuvre du Musée de Naples, *La Parabole des aveugles* et *La Duplicité du monde* sont l'un et l'autre peints à la détrempe. Dans l'*Adoration des Mages*, nous avons tous les types chers au peintre, si extrêmement soucieux de la vérité, que nous avons naguère étudiés dans la *Gazette*. Malheureusement, ce remarquable morceau a subi les outrages du temps.

On est mal renseigné sur la provenance des peintures de la collection Fétis. Le plus souvent c'était de la main à la main, à d'obscurs brocanteurs venant le trouver chez lui, que Fétis faisait ses achats. Pour ce qui est du *Breughel*, cependant, il fut acquis en vente publique et à Bruxelles, à la fin d'une vacation où, en quelque sorte, on l'adjugea pour l'amour de Dieu et, si nos souvenirs sont fidèles, pour une cinquantaine de francs. *Habent sua fata !*

Une troisième peinture, également due à la libéralité de la Société des « Amis du Musée », mérite l'attention des curieux : *Apollon et Diane*, par *Lucas Cranach le vieux*. Haut de 45 centimètres et large de 31, ce petit ensemble est de la meilleure époque de son auteur et les nus y sont traités avec une entente remarquable. Bien que de petite dimension, l'œuvre est digne d'un Musée, et nous en savons qui avaient fait, en vue de son achat, des offres toujours déclinées par Fétis.

La collection particulièrement nombreuse des bois sculptés a été disputée peut-être avec plus d'acharnement que les peintures. En somme, nous pensons bien que l'ancien président de la Commission du Musée, dans sa modestie, était loin de prévoir l'empressement des amateur à vouloir s'approprier les choses que la curiosité avait su réunir dans la modeste demeure qui abrita sa vieillesse. Sa collection, d'ailleurs, a produit plus de 200,000 francs.

*
* *

On sait qu'à la suite de la célébration à Anvers, en 1877, du troisième centenaire de la naissance de Rubens, une commission fut formée avec mission de rassembler tous les éléments d'une histoire du grand artiste.

Fait curieux à constater, Rubens, à ce moment encore, ne jouissait parmi les amateurs que d'une considération limitée.

Il était de mode de critiquer les imperfections de sa forme et l'absence d'élévation de son style ! Plus de trente ans se sont écoulés depuis lors ; ils ont été mis à profit. On peut dire qu'en acquérant une connaissance plus complète de la vie et des œuvres du maître, l'admiration professée à leur endroit s'est accrue. Les artisans de cette évolution ont été nombreux et, certes, la Commission instituée à Anvers n'a pas perdu son temps. Ses représentants primitifs ont disparu aujourd'hui ; Seul, M. Max Rooses survit, toujours fidèle à son culte pour l'illustre chef de l'école d'Anvers.

La Commission avait fait paraître un *Bulletin,* d'abord rédigé en français, puis en flamand, ce qui a peut-être contribué à restreindre quelque peu sa diffusion. Ce *Bulletin,* à la rédaction duquel concoururent des critiques éminents de tous les pays, vient de paraître pour la der-

nière fois ! Rédigé par les soins de M. Rooses, il contient la table générale de toutes les œuvres de Rubens mentionnées dans les cinq volumes de la collection.

Source précieuse d'informations pour les érudits, ce dernier fascicule emporte avec lui la reconnaissance de quiconque s'est intéressé au progrès des études non seulement dans le domaine rubénien, mais dans le domaine de l'école flamande en général. Il y a là, en effet, un nombre considérable d'hommes et de choses mêlés à l'histoire du XVIIe siècle qu'on ne songerait pas tout d'abord à y chercher.

Combien il serait désirable de voir se constituer un peu partout des commissions ayant pour but de faire la lumière sur la vie et l'œuvre des grands artistes encore mal connus ! Et disons-le pour finir, l'histoire de la vie et de l'œuvre de Rubens contient encore un si grand nombre d'obscurités, que quantité de nouvelles révélations peuvent encore être attendues du temps.

L'Exposition de l'Art belge du XVII[e] siècle à Bruxelles en 1910 (1).

I.

La grandiose Exposition présentement ouverte au Palais du Cinquantenaire, où elle occupe une trentaine de salles, mérite d'être signalée comme une manifestation d'art dépassant toute prévision. L'école flamande du XVII[e] siècle, dont elle se proposait de rassembler les créations, n'a pas été peut-être sans pâtir de la remise en honneur des maîtres primitifs, trop longtemps délaissés, il est vrai, et aussi de la faveur toujours croissante accordée aux productions exquises de l'école hollandaise. D'autre part, l'éclipse de l'idéal romantique a détourné, à tort ou à raison, l'intérêt de la critique et des artistes de Rubens et de sa brillante cohorte, pour le reporter sur des maîtres plus proches, en quelque sorte, de la réalité, remise en honneur après une méconnaissance deux fois séculaire.

Est-ce à dire que *Rubens* et *Van Dyck* aient usurpé leur nom? Qui donc aujourd'hui s'aviserait de le prétendre? A ne les envisager que dans leurs pages maîtresses, ils demeurent inégalés, et, bien que l'Exposition de Bruxelles ne puisse prétendre, tant s'en faut, les avoir toutes réunies, encore y trouve-t-on des œuvres, venues un peu de partout, absolument dignes de rallier les suffrages de quiconque, en art, sait apprécier le grand style et la belle technique.

Ces qualités, certes, ne sont pas exclusives; on les trouvera ailleurs et, à n'écouter que ses préférences, sans doute les trouverait-on en des pages moins pompeuses. N'em-

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, 1910.

pêche qu'à la considérer dans ses origines, comme dans son expression, l'école flamande du XVIIe siècle fournit à l'histoire de l'art un de ses chapitres à la fois les plus glorieux et les plus impressionnants.

Inutile de rappeler son rayonnement au dehors. Tour a tour l'Italie, la France, l'Espagne, l'Angleterre furent subjugées par *Rubens* autant que le fut son propre pays. Nul n'a pu considérer, au Musée de Nancy, sa prodigieuse *Transfiguration*, peinte à Mantoue; aux Offices de Florence, le *Triomphe d'Henri IV;* à Rome, au Capitole, *Romulus et Rémus allaités par la louve,* — un chef-d'œuvre actuellement exposé à Bruxelles; — à Paris, l'*Histoire de Marie de Médicis;* à Madrid, les toiles décoratives de l'ancien pavillon de chasse de Philippe IV, sans être gagné par l'autorité du prodigieux artiste : « citoyen de partout, autant que de son propre pays », disait la lettre d'un homme d'État contemporain, de passage en Belgique. On le voit aussi depuis ses débuts jusqu'à l'âge avancé où il se montre dans l'incomparable portrait de la Galerie impériale de Vienne, figurant à l'Exposition, affirmer sa puissance souveraine — et incontestée — nonobstant la querelle des « rubénistes » et des « poussinistes ».

Et *Van Dyck?* Depuis le portrait de *Madame van den Wower,* de la Galerie de Dresde, jusqu'à celui du jeune *Guillaume de Naseau avec sa fiancée,* la fille de Charles Ier, du Musée d'Amsterdam, réputé la dernière œuvre du peintre, toutes les phases de sa courte et brillante carrière sont représentées à l'Exposition par des spécimens admirables. Pour la période génoise, voici les portraits des *Frères de Wael,* du Musée du Capitole, à Rome, et de la *Marquise Spinola* (à M. Pierpont Morgan); pour la seconde période anversoise : l'*Infante Isabelle,* du Musée impérial de Vienne : la *Famille Snyders* (?), de la Galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, le *Jésuite Jean-Charles della Faille,* œuvre exquise, toujours conservée dans la famille

du modèle; enfin les splendeurs de la période anglaise. Certes, voilà de quoi établir solidement une renommée. La Hollande et l'Espagne ont eu, dans le portrait, d'illustres représentants, au cours du XVII[e] siècle; *Van Dyck* conserve néanmoins son autorité et telle de ses œuvres, figurant à l'Exposition, est faite pour servir d'exemple aux artistes de tous les temps.

C'est pour l'historien une bonne fortune exceptionnelle que cet ensemble, où plus de *cent Rubens*, un nombre à peine moindre de *Van Dyck,* empruntés aux églises des Flandres et du Brabant, aux galeries les plus fameuses d'Europe et d'Amérique, une *trentaine de Jordeans*, *quinze Snyders*, *vingt Fyt, quarante Teniers,* plus de *vingt Brouwer*, autant de *Craesbeeck*, s'offrent à l'étude, sans compter un contingent de dessins, d'estampes, d'orfèvreries, de tentures, de meubles, réuni dans un palais que décorent des colonnes torses, des trophées et des armures, reconstituant tout ce que le XVII[e] siècle a produit de plus fastueux dans les provinces belges.

Il a fallu, certes, de puissantes interventions pour résoudre le problème, vaste et complexe, posé par le programme. L'État, unissant son action à celle de l'Église, d'amateurs zélés et d'un comité que présidait l'infatigable *baron H. Kervyn de Lettenhove,* a vu son plan se réaliser avec un singulier bonheur. On peut dire que pas une toile importante de l'époque décorant les églises du pays ne manque à la réunion. De Saventhem est venu le *Saint Martin* de Van Dyck; de Saint-Rombaut de Malines, le *Calvaire* du même maître; de Saint-Augustin d'Anvers, l'*Extase de saint Augustin;* de Notre-Dame de Courtrai, l'*Érection de la Croix* (l'immense toile volée il y a une couple d'années, retrouvée et remise en état); de Notre-Dame de Termonde, le *Crucifiement;* de Saint-Michel de Gand, le *Christ à l'éponge*.

Pour *Rubens*, c'est le *Saint Roch* d'Alost, le maître-

autel intégral, avec son couronnement et sa prédelle; la *Conversion de saint Bavon,* de la cathédrale de Gand; le grand triptyque de la *Pêche miraculeuse* de Notre-Dame de Malines; l'*Adoration des Rois*, de la même ville, une des peintures dont le maître se montrait le plus fier; la *Flagellation*, de l'église Saint-Paul d'Anvers; le *Mariage mystique de sainte Catherine,* l'immense toile du maître-autel de Saint-Augustin de la même ville et certainement une des œuvres les plus considérables du maître, avec l'admirable esquisse de cette même œuvre, appartenant au Musée de Berlin.

Pour *Jordaens*, la moisson a été également importante : c'est la vaste et fameuse *Adoration des Mages* de Saint-Nicolas de Dixmude; *Martyre de sainte Apolline* de l'église Saint-Augustin d'Anvers, laquelle s'est dépouillée, pour l'Exposition, de sa grandiose parure artistique; de Saint-Jacques d'Anvers est venu le *Paiement du tribut,* longtemps attribué à Van Noort, maintenant reporté par les connaisseurs à l'actif de Jordaens. Notre-Dame de Bruges n'a pas reculé devant l'envoi de la vaste *Adoration des Mages* de Gérard Seghers, ni l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers devant celui de l'immense *Érection de la Croix*, l'une et l'autre de formule essentiellement rubénienne. De l'église Saint-André d'Anvers est venu le *Martyre du saint*, par Otto Venius, dont, semble-t-il, Rubens s'est quelque peu inspiré pour sa toile de Madrid.

A cette parure, déjà exceptionnelle, de la grande galerie de l'Exposition, s'ajoutent, venues de l'étranger, d'autres pages religieuses de Rubens, comme le *Christ donnant les clefs à saint Pierre* (à M. Bacon, de New-York), originairement à Notre-Dame-de-la-Chapelle, à Bruxelles, sur le tombeau de *P. Breughel le vieux*, et remplacé, en 1765, par une copie; la *Descente de Croix*, jadis à Notre-Dame, aujourd'hui au Musée de Valenciennes. Présent aussi le *Martyre de saint Liévin*, la plus splendide des grandes

pages de l'artiste, empruntée au Musée de Bruxelles. Pour être de valeur inégale, parfois aussi d'éclat quelque peu terni, ces œuvres imposantes, fortuitement rapprochées, ne mettent pas moins en relief la tendance esthétique d'une époque que le génie de leurs auteurs.

Nous avons mentionné la *Transfiguration* de Rubens du Musée de Nancy. Peinte à Mantoue en 1605, cette gigantesque et inoubliable page est, en quelque sorte, le point de départ de l'évolution destinée à transformer d'une manière totale l'art flamand. C'est la rupture brusque avec le passé et, force est de le dire, l'adoption d'un idéal que le hasard des circonstances, autant que la volonté d'un seul homme, allait imposer à ceux de sa race avec une incoercible puissance. Trois quarts de siècle durant, la formule régnera sans partage. Une part considérable y sera faite aux souvenirs d'Italie; *Raphaël, Jules Romain, le Titien* y revivront en des accents d'une énergie qui peut-être ira s'atténuant, se diffusant, mais dont la résonance en pays flamand y créera une langue en quelque sorte nouvelle. Non seulement *Rubens,* mais encore ceux venus à sa suite : *Van Dyck, Jordaens, Gerard Zeghers, Corneille Schut, Crayer,* l'adopteront; mais avec eux la foule subira son empire avec non moins d'enthousiasme qu'un siècle auparavant elle avait acclamé les romanistes. A coup sûr, il fallut tout le génie de Rubens pour triompher de ce qu'avait d'imprévu la formule et en assurer la prépondérance. Mais il fallait aussi la grande autorité du savoir, l'étendue des connaissances de Rubens dans le domaine de l'antiquité classique, sa vaste culture, pour amener ce résultat.

L'Exposition que voici, et dont, sans doute, on ne reverra plus l'équivalent, montre tout cela avec éloquence. Si l'art religieux y occupe une place considérable, cela tient à l'impulsion puissante que lui donnèrent les archiducs Albert et Isabelle. L'allégorie et le sujet de

chasse n'y sont point nombreux; et de même les sujets mythologiques, les portraits, les paysages, où excella Rubens et où s'exprime avec le plus d'éloquence l'intimité de son commerce avec le Titien. En revanche, on suit assez bien les phases de sa carrière; à cet égard, le résulat atteint est prodigieux.

Seuls, les plus riches Musées sont en état de soutenir la comparaison avec l'ensemble des pages actuellement réunies à Bruxelles de l'école flamande à son apogée. Le catalogue annonce : *L'Art belge au XVII*e *siècle.* On peut dire que ce programme est réalisé brillamment.

II.

L'histoire ne nous a point dit si *Rubens,* durant les années de son séjour en Italie, fut, de quelque manière, en contact avec les artistes ses compatriotes. Les avait-il avertis, avait-il eu lui-même l'intuition du rôle qui allait lui être départi, du mouvement dont son retour aux Pays-Bas deviendrait le signal ? Nous n'avons à cet égard que des présomptions. S'il ne s'était point donné pour programme d'allier le dessin de *Michel-Ange* au coloris du Titien, on aperçoit néanmoins que, dès la première heure en quelque sorte, il avait rêvé de faire concourir l'ensemble des arts de son pays, l'architecture en particulier, à la réalisation de son idéal. Sans parler des vastes autels où, au fond des églises, allaient apparaître ses œuvres, sa propre demeure, qu'on peut voir reconstituée à l'Exposition, l'église des Jésuites, maintenant église Saint-Charles-Borromée, à Anvers, refléteraient éloquemment ses vues. Par la plume et par le pinceau il les exprima, et les circonstances lui permirent merveilleusement de les mettre en relief. A l'Exposition même, vingt esquisses, tirées de collections publiques ou privées, rappellent la somptueuse décoration de cet édifice religieux où le peintre

avait prodigué les ressources de son talent et dont l'ensemble, anéanti cent ans après, incorporait avec tant d'éloquence son rêve. Voici le *Saint Michel combattant les démons,* de la collection Willems, à Bruxelles; voici les *merveilleuses esquisses* de la Galerie impériale de Vienne glorifiant, au lendemain de leur canonisation, le fondateur de la Compagnie de Jésus et son successeur, *saint François Xavier,* l'apôtre des Indes; et les fougueuses maquettes de la *Galerie de Gotha,* où, en figures plafonnantes, apparaissent les Pères de l'Église et où, sous les glacis, se discernent des annotations de la main même du peintre. Dans tout cela, le souvenir très apparent du Titien et de Paul Véronèse.

L'Exposition n'avait rien à nous apprendre sur la virtuosité de Rubens, sur sa grandiose conception des effets. Pourtant, si largement qu'on y fût préparé, elle dépasse l'attente. Dès l'entrée, c'est la série des panneaux d'une admirable tenture de l'*Histoire de Constantin,* appartenant au gardé-meuble national de France et dont les cartons furent dessinés par *Rubens.* Les parois de la salle d'honneur sont entièrement recouvertes et, pour la première fois, on est admis à contempler, sous cette forme spéciale et dans des conditions exceptionnelles d'éclairage, une série d'œuvres dont le puissant effet ne manque d'impressionner aucun visiteur. Le catalogue rappelle que les cartons de ces tapisseries furent exécutés au lendemain de la *Vie de Marie de Médicis,* et vraiment on en a la sensation. Puis, mentionnant une lettre de Claude Peiresc à son ami Rubens, le même catalogue nous fait part de l'avis de certains personnages admis à considérer les œuvres à leur arrivée à Paris. On reprochait au maître de donner trop de cambrure à ses jambes. « Ni l'antique, ni Michel-Ange, ni Titien n'agissaient de même. » Particularité nationale, observaient des apologistes du peintre : « Il y a des pays où tout le monde est bancroche ou à peu

près ! » Qui donc aujourd'hui songe à reprocher à Rubens l'accentuation de ses rotules ou la flexion de ses tibias ? A y bien regarder, sans qu'elle soit d'aucune façon choquante, cette tendance caractérise chez le maître une préoccupation très réelle à ne pas vouloir que l'idéal antique vienne troubler son étude de la nature. Antiquaire passionné cependant, c'est autour de lui qu'il entend choisir les modèles de ses Romains, et si les chevaux concourent à l'action, il les voudra de race brabançonne.

Nous ne nous arrêterons point ici à rechercher la part plus ou moins large faite à la collaboration des élèves de Rubens dans telle des œuvres exposées. Étant donné ce que devaient être ces toiles, étant donnée leur dimension, elle s'imposait. Et si, d'autre part, les connaisseurs ont eu de fréquentes occasions de connaître les grandes pages en ce moment réunies dans le Musée dont il nous est donné de parcourir les salles, c'est un avantage non moins précieux, pour quiconque s'intéresse à l'art, d'en pouvoir faire l'étude dans les conditions les plus favorables d'éclairage et d'ambiance. A considérer comme elle s'accuse ici l'inépuisable faculté de conception de ce chef d'école par excellence, sa prodigieuse compréhension des ressources de l'art, il est facile de se mieux rendre compte de l'empire exercé, non pas seulement sur les artistes de son entourage, mais sur la foule, du haut en bas de l'échelle sociale.

« Rubens », écrit M. Max Rooses (1), « était devenu promptement un peintre recherché pour les tableaux d'autel... Pour son siècle, pour le siècle suivant, et en partie pour le dix-neuvième, il fut dans le Nord de l'Europe le peintre catholique par excellence. » Son œuvre porte bien la trace de cette circonstance ; elle abonde en vastes ensembles, en » grandes machines » où iront puiser ses continua-

---

(1) *Rubens, sa vie et ses œuvres*. Amsterdam, 1903, p. 182.

teurs dégénérés. Nous nous abstenons de les passer en revue. Mais quelle leçon procurent, en revanche, à l'Exposition même, les esquisses de plusieurs de ces compositions, présentes elles-mêmes! Il ne s'agit point de refaire l'histoire de Rubens. On sait quelle part de contributions y apportèrent, dans la *Gazette* même, Armand Baschet, Paul Mantz et d'autres, par des études profondément fouillées, Émile Michel et Max Rooses lui ont consacré de superbes volumes; Fromentin a fait la part de ce qu'il entre d'intuitif et d'acquis dans les toiles fameuses vues et étudiées dans les églises et les musées de Belgique. Que dire encore de l'artiste dénommé « le plus lyrique de tous les peintres » dont il apprécie avec tant de sagacité la *Pêche miraculeuse* et l'*Adoration des Mages,* de Malines, pages que nous avons ici sous les yeux? Mais Fromentin eut, moins que nous, en ce moment, l'occasion de pénétrer chez le maître dans ce que nous pourrions appeler l'intimité de son art. Nous avons tenu à faire reproduire pour la *Gazette* quelques-unes de ces esquisses de si haute portée dans leur format restreint.

Certaines, comme le *Mariage mystique de sainte Catherine,* du Musée de Berlin, comme la *Flagellation,* à M. von Mallmann, de la même ville, viennent préciser, en face même des grandes toiles, les intentions du peintre. De même la série des esquisses de la collection de Mme Errera, de Bruxelles, l'emportent par leur fougue sur leurs agrandissements au Musée de Madrid.

Peinte à Rome, sans doute, et demeurée au Capitole, la ravissante composition de *Romulus et Remus allaités par la louve* est de celles-là. Exquise encore de composition et d'exécution, la *Madone dite « à la corbeille à ouvrage »*, appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne, comme la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, d'une légèreté de facture prestigieuse, mais dont le coloris doit n'avoir gardé que partiellement sa profondeur par l'effet d'un

nettoyage intensif. Sur ce tableau, rarement vu, mais célèbre, une poétesse hollandaise, *Anne Roomers Visschers,* adressait à *Rubens* une jolie épître en vers, datée de 1621. Sa correspondante demande à l'artiste le secret de la composition d'un blanc de pureté exquise, ayant pour propriété de ne point jaunir. Le tableau confirme l'assertion; les blancs y sont inaltérés.

Autre surprise : *Le Christ et la Femme adultère* (à M. Kleinberger), semblable, par la composition, au tableau passé de la collection Miles au Musée de Bruxelles. Légèrement plus petite seulement, l'œuvre semble l'avoir précédé, c'est-à-dire qu'elle remonte aux années suivant de près le retour de son auteur en Belgique. Moins poussée, on dirait d'une grande esquisse, quelque chose comme l'eau-forte comparée à la gravure au burin, pour la légèreté et la transparence.

La Galerie de Dresde a envoyé à Bruxelles un portrait d'homme attribué tour à tour à *Van Dyck* et à *Rubens.* Les critiques sont divisés pour l'attribution actuelle à celui-ci. On sait que les œuvres de jeunesse de *Van Dyck* participent bien plus du caractère de son maître que celles de la suite de sa carrière. Selon toute vraisemblance, la toile reprendra sa place, entourée des mêmes incertitudes. Ce sera le cas, aussi, du joli petit panneau exposé par le marquis de la Boëssière, où deux cavaliers se font vis-à-vis. Hommes et chevaux décèlent une main singulièrement rompue à la représentation des sujets de ce genre. Nous donnerions la préférence à Rubens.

Notre tâche consiste, en première ligne, à diriger l'attention du lecteur vers les œuvres moins connues. A cette catégorie appartient un tableau, d'ailleurs célèbre, signalé en termes enthousiastes par Roger de Piles, aujourd'hui malheureusement mutilé. Le *Bain de Diane,* figures en petite nature, de la collection Schubart, à Munich. Au centre, la chaste déesse et une vieille suivante; puis, pour

complément, trois nymphes de la chasseresse. Le cardinal de Richelieu fit faire auprès de la veuve de Rubens d'instantes démarches pour obtenir la cession du tableau. Fort belle chose d'ailleurs, peinte dans la manière du Titien, mais peu probablement en Espagne, comme le voulait de Piles. « Rubens le peignit avec tant d'amour », continue cet auteur, « qu'il l'a toujours regardé comme son favori, et qu'il la conservé chez lui comme son enfant bien-aimé ». C'est vraiment un morceau capital et d'un coloris admirable, digne du Titien.

Nous prisons beaucoup, aussi, la charmante peinture, venue de la Galerie nationale de Dublin, représentant *Jésus chez Marthe et Marie*, appartenant à la classe des « petites curiosités » dont parle Rubens, auxquelles il avoue être, par tempérament, moins apte qu'aux vastes compositions; c'est pourtant un délicieux ensemble. *Jean Breughel* intervint pour le paysage et *van Kessel* ou *Breughel de Velours,* aussi, pour les animaux. Le vert du fond a quelque peu bleui, mais combien charmante la facture du riant lointain où apparaît, perdu dans les frondaisons d'un parc, le *château de Mariemont!* Au second plan, un office, où, au milieu des victuailles, le maître-coq travail aux apprêts d'un festin : on y servira un paon dans ses plumes. Nous n'avons rencontré nulle part la mention de ce petit joyaux, autrefois à Bruxelles, chez sir Henry Barron et légué par lui à la Galerie nationale d'Irlande.

Une vaste toile ayant appartenu au duc de Westminster et, de Grosvenor House, passée dans la collection du baron Schlichting, à Paris, offre, pour la plupart de nous, l'attrait de la nouveauté. En effet, son précédent possesseur ne la montrait guère. Le peintre en a pris le sujet dans les *Métamorphoses* d'Ovide : *Ixion trompé par Junon.* L'œuvre est grandiose et puissamment modelée. M. Rooses lui assigne pour date la période de 1618 à 1620.

Contemporaine, sans doute, et connue par une gravure

de *Vorsterman*, est une excellente peinture : *Les saintes Femmes au tombeau du Christ,* de la galerie du comte Czernin, à Vienne. M. Theodor von Frimmel en a signalé naguère une version développée, à la célèbre abbaye de Moelk sur le Danube. La réduction, car il ne s'agit point d'une esquisse, offre tous les caractères d'une création spontanée. D'une précision confinant à la sécheresse, d'une coloration éclatante, mais un peu aigre, nous y voyons une production entièrement personnelle du maître. De l'admirable statue antique de la *Pudicité*, du Vatican, il fait une des saintes Femmes, sans omettre même les sandales. Les anges, gardiens du sépulcre, choquent par leur pesanteur de formes, ce qui n'empêche l'œuvre d'être précieuse à tous les titres.

Les galeries anglaises, contre l'habitude, assez parcimonieusement représentées, contribuent à l'éclat de l'Exposition par la vaste toile appartenant à lord Darnley : *Thomyris faisant plonger dans le sang la tête de Cyrus.* Cette composition de dix-sept figures, connue par la gravure de *Pontius,* exécutée sous la direction de Rubens même, est d'une splendeur rayonnante et, de la place qu'elle occupe au fond d'une galerie, brille d'un éclat prestigieux. Comme l'a observé M. Rooses, certaines figures ont été utilisées pour d'autres compositions, notamment pour le bel ensemble des *Miracles de saint Benoît* de l'ancienne galerie de Léopold II. L'Exposition permet au public d'admirer de nouveau cette œuvre de si étonnante virtuosité, dont l'inachèvement est à jamais regrettable.

Il serait oiseux de reprendre la question de *Rubens portraitiste.* Le maître a laissé des effigies fort belles de facture et d'expression; pourtant, comme le dit Fromentin, il n'a point excellé dans un genre où d'autres ont, plus profondément que lui, pénétré dans l'individualité de leurs modèles. Il était réservé à *Van Dyck,* en creusant sa formule, d'en faire le point de départ d'une évolution

de portée à peine moindre que celle accomplie dans le domaine de l'art religieux sous l'influence de son initiateur.

Nous nous abstenons de relever au catalogue les attributions discutables; elles sont nombreuses. En revanche, le contingent de Rubens s'y trouve diminué d'une œuvre de la plus évidente authenticité. Il s'agit d'un portrait féminin attribué à *Pourbus* et, chose à peine plus compréhensible, donné comme reproduisant les traits de Marie de Médicis. Œuvre d'ailleurs charmante, signalée aux lecteurs de la *Gazette* par nous-même il y a quelque quinze ans [1], alors qu'elle figurait à l'Exposition de Madrid. La toute jeune dame représentée a les cheveux d'un blond ardent. Sa robe de soie rouge est soutachée d'or. Une haute collerette en éventail a pu faire songer à Marie de Médicis. L'expression est délicieuse; les yeux grandement ouverts, la bouche mutine, le nez de courbure aristocratique; tout cela est d'une infinie délicatesse.

Il s'agit, en fait, de la *princesse de Condé,* réfugiée à Bruxelles en 1609, et peinte par Rubens, récemment devenu le peintre de la cour des archiducs. La touche, encore fort appuyée, ne doit prendre que plus tard son allure caractéristique, d'où l'attribution à Pourbus de la présente peinture. Pour ce qui est de la dame, nous la voyons représentée dans une *Fête à la cour de Bruxelles*, appartenant au Musée de La Haye, exposée tout à proximité du portrait; rapprochement fortuit et singulièrement propice à notre démonstration.

Une des splendeurs de l'Exposition est l'*Effigie de Rubens* par lui-même, le plus précieux des envois de la Galerie impériale de Vienne. Assurément ici, Rubens est l'égal des plus éminents portraitistes. Physiquement déchu, la paupière tombante et, selon toute vraisemblance,

---

[1] Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 1894, t. II, p. 161 (avec reproduction).

portant perruque sous le feutre légendaire, le peintre est resté dans la pleine possession de son talent, soucieux de l'expression non moins que de la forme, fidèle, par-dessus tout, à la vérité. Et c'est chose troublante à l'extrême de pouvoir à loisir analyser les traits de l'homme prodigieux dont les œuvres nous environnent et qui, depuis vingt ans, fait retentir l'Europe de sa gloire. Dèjà le mal qui doit, à trop brève échéance, l'enlever à ses pinceaux et à l'humanité a marqué profondément son empreinte sur le visage amaigri. Le maître a dû songer aux siens en traçant cette image où, pensivement appuyé sur son épée, il semble appartenir à la postérité plus encore qu'au présent. Il suffirait de pareille œuvre pour le ranger parmi les plus grands peintres de portraits.

L'effigie de *Ferdinand d'Autriche* en cuirasse, de la collection de M. Pierpont Morgan, est contemporaine, ou peu s'en faut, de la précédente. C'est un morceau de virtuosité pure, « le plus brillant des portraits créés par Rubens », dit M. Rooses. Au point de vue décoratif, c'est incontestable; mais fut-il peint d'après nature ? Rubens, une première fois, à Madrid, avait eu pour modèle le jeune prince, dans sa robe de cardinal; il pouvait donc procéder de souvenir et beaucoup idéaliser, selon son habitude. La splendeur du coloris et la maîtrise du procédé ne donnent pas le change sur le manque d'expression du visage. Nous sommes en présence d'une tête faite « de chic », pour employer l'argot des ateliers.

N'oublions point, du reste, que de souvenir aussi furent peints les imposants portraits des archiducs appartenant au Musée de Bruxelles. On les trouve insérés dans l'esquisse d'un des arcs de triomphe dressés pour l'entrée du cardinal-infant à Anvers, esquisse présente également à l'Exposition.

Que Rubens se soit, autant que d'autres artistes, préoccupé de la ressemblance, c'est à peine douteux. Le portrait

de sa jeune femme en mariée, exposé par le Musée d'Amsterdam, en fait foi. Sans doute, il avait des raisons pour cela. Mais nous avons à l'Exposition d'autres effigies à peine moins étudiées : le beau portrait d'homme à cheveux blancs, exposé par M. Willems, où les traits sont supérieurement détaillés, et le délicieux petit *Woverius* de la galerie du duc d'Arenberg.

Dans le paysage, où, comme ailleurs, le peintre a laissé profondément l'empreinte de son génie, nous n'avons ici, de son pinceau, aucune œuvre de portée exceptionnelle. A mentionner, comme une fort belle chose, la *Campagne brabançonne,* où paissent des animaux, envoyée par le baron d'Oppenheim. Rien de plus émouvant que cette vision des choses du terroir. La touche en est magistrale. Le *Tournoi*, au baron Janssen, répétition du tableau du Louvre, est d'excellente facture et de coloris superbe.

*
* *

Même à côté de *Rubens, Van Dyck* reste une figure d'avant-plan. Son contingent à l'Exposition est numériquement considérable. Des œuvres de tout premier ordre s'y mêlent à d'autres d'importance secondaire ou essentiellement discutables. Si les collections privées se sont moins libéralement ouvertes que pour la célébration, en 1899, à Anvers et à Londres, du troisième centenaire de la naissance du maître, la participation des Musées procure au public l'occasion de connaître ou de revoir un ensemble de toiles dont la présence concourt puissamment au relief de l'Exposition.

Nous n'avons pas à rappeler ici la précocité si connue de Van Dyck. Collaborateur fréquent de Rubens, dès ses débuts il lui emprunte ses effets et sa technique, au point, nous l'avons dit, de rendre parfois difficile le départ des œuvres de l'un et de l'autre. Un *Homme jouant du luth,*

appartenant à M. Benary, à Berlin, sera chronologiquement une de ses plus anciennes productions. C'est un morceau d'une vigueur de coloris et de facture caractéristique des premiers temps du peintre en qui l'Europe saluera bientôt le plus fameux des portraitistes. Les puissantes oppositions de clair et d'ombre, les carnations chaudes le montrent plus soucieux de l'effet que du style. Le portrait en buste d'un gentilhomme à cheveux blancs (à M. Kleinberger) ferait croire à la main de quelque peintre espagnol s'il ne portait l'inscription, barbarement mutilée : *Aetatis 70, anno 1613, A V D aetat...* Ce très remarquable morceau serait donc l'œuvre d'un peintre âgé de 14 ans! Aucune des étapes de sa carrière ultérieure ne démentira de si heureux présages. Bornons-nous à rappeler les grandes pages religieuses créées pour les églises de la Flandre et du Brabant. Depuis le *Saint Martin,* de Saventhem, jusqu'au *Crucifiement de saint Rombaut,* de Malines, en passant par le *Saint Augustin,* d'Anvers, et l'*Érection de la Croix,* de Courtrai, nous les avons sous les yeux. Moins généralement connus sont les portraits peints à Rome, à Gênes, en Angleterre. Nous avons ici, emprunté par la municipalité romaine à la Galerie du Capitole, le portrait des frères *Luc et Corneille de Wael,* confrères du peintre et ses hôtes à Gênes. A Rome dut être peint le portrait du *Cardinal Domenico Rivarole,* appartenant à M. Sedelmeyer, figure à mi-corps d'une surprenante vigueur de touche et d'effet. A Gênes, dont l'artiste avait fait son quartier général et dont les galeries princières, encore à l'heure présente, conservent de lui maint chef-d'œuvre, naquit le portrait en pied de la *Marquise Spinola avec son enfant,* création faite pour justifier, et au delà, la grande vogue du peintre auprès de la haute société italienne. En fait, il semblait avoir recueilli la succession du Titien. Revenu à Anvers, il y créait des portraits, comme le *Pierre Stevens* de 1627, du Musée de

La Haye, identifié ces derniers temps par M. Leveson Gower, et les nombreuses effigies, de qualité picturale éminente, provenant de familles anversoises.

Sans doute faut-il rapporter à cette époque le groupe de *Madame Butkens et son fils,* du Musée de Gotha, peu facile à classer en dépit d'une signature d'apparence fort authentique, dont cependant l'aspect déroute. Au nombre des œuvres les plus remarquables créées à Anvers, nous devons nous borner à mentionner le splendide portrait en pied d'un magistrat anversois, *Jacques Van der Borcht,* du Rijkmuseum d'Amsterdam; le *Jean-Baptiste Franck,* de la même galerie; le *Martin Pepyn,* daté de 1632, dü Musée d'Anvers; le délicieux portrait de *Jean Wildens,* du Musée impérial de Vienne, et, selon quelques personnes, le même peintre avec sa femme et son enfant, création fameuse appartenant au Musée de l'Ermitage, longtemps désignée comme la *Famille Snyders,* mais à tort, ce grand artiste n'ayant pas eu d'enfants et, en outre, ne ressemblant pas à l'homme du portrait. Même la facture est discutable.

D'Anvers encore doit dater le portrait de deux époux de qualité, appartenant au Musée de Budapest. On ne pourrait guère trouver dans l'œuvre de Van Dyck plus magistral ensemble, plus de simplicité jointe à un plus extraordinaire mérite d'exécution. *Non licet omnibus adire Corinthum.* Ne vont à Saint-Pétersbourg, ni même à Budapest, que de rares privilégiés. Pourtant les œuvres que nous mentionnons jouissent depuis longtemps d'une célébrité universelle.

En voici de moindre notoriété, bien qu'appartenant à des collections belges. C'est d'abord un personnage d'apparence cléricale, vu de profil, désigné comme un Vilain XIIII (?), appartenant à M. Lejeune de Schiervel. L'homme, vêtu entièrement de noir, tient un in-folio relié en parchemin. La tête est puissamment expressive,

les mains sont superbes. Évidemment, il s'agit ici d'une production anversoise, de 1630 environ. Grâce à notre photographie, peut-être sera-t-il possible d'arriver à une détermination du personnage. On nous affirme l'existence en Angleterre, dans une collection privée, d'une réplique de ce superbe morceau, un de ceux qui retiennent le plus longuement le visiteur.

Sur le *Père Jean-Ch. della Faille S. J.*, nous sommes mieux renseignés. On en connaît une estampe, médiocre à la vérité, mais qui, en somme, est un document. Le jeune jésuite, précepteur de Don Juan d'Autriche, deuxième du nom, était un cosmographe réputé. Le Musée de Bruxelles possède d'un autre della Faille, Alexandre, une image qu'il est permis d'envisager comme contemporaine de la présente. On put voir celle-ci à l'Exposition d'Anvers; sa présence ajoute puissamment au relief de celle de Bruxelles. L'œuvre appartient au comte della Faille de Leverghem; on en doit donc pouvoir déterminer la date.

Plus énigmatique est le *portrait-groupe* appartenant au marquis de la Boëssière, désigné comme un prince de Nassau, et son précepteur; ensemble plein de charme, où les têtes, celle du vieillard surtout, sont empreintes d'un puissant caractère, mais où les mains ne sont pas à l'abri de la critique.

Une très curieuse étude de mains, exposée par M. Cardon, attire à bon droit l'attention des curieux. Peut-être, en cherchant, arriverait-on à déterminer les œuvres où trouvèrent leur emploi ces fragments, peut-être esquisses préliminaires.

Par de splendides portraits de la période anglaise, la *Comtesse de Clanbrassil*, en robe de soie bleue, appartenant à lord Denbigh; *Henri Rich*, *comte de Warwick, en armure,* appartenant à M. Pierpont Morgan, tous deux en pied, nous suivons *Van Dyck* dans cette partie de sa carrière où, peintre de la cour de Charles Ier, il prépare

l'éclat futur de l'école anglaise du portrait. Ce qui ne l'empêche pas, durant ses retours momentanés sur le sol natal, de revenir comme d'instinct aux effets et au style des temps antérieurs. Certains portraits de l'Exposition semblent appartenir à cette époque. Nous inclinons à y comprendre le *Pontius* de M. Ad. Schloss, le *Gaspard de Crayer* de la Galerie Liechtenstein, et le beau *Portrait de vieille dame* du Musée de Lille. Ceci d'ailleurs sous réserve.

Nous avons jadis fait paraître dans la *Gazette* (1) un ensemble de notes sur cette période de la vie de *Van Dyck*. Il en résulte qu'au nombre des œuvres prêtées à l'Exposition par le Musée d'Amsterdam, le groupement du jeune *Guillaume II de Nassau et sa Femme,* fille de Charles Ier d'Angleterre, appartient aux tout derniers temps de l'artiste. Empreinte d'une froideur quelque peu officielle, cette page reste digne encore du pinceau illustre qui la traça.

*
* *

En dehors de *Van Dyck,* d'excellents peintres flamands s'adonnèrent au portrait; tel *Corneille de Vos,* dont une vaste toile, appartenant au Musée de Berlin, est datée de 1629. Si *Jordaens,* aussi, fut un portraitiste de grande allure, on se persuade sans peine que *Van Dyck* ne connut point de rival dans le groupe des Anversois, où cependant ne manquaient pas les peintres distingués. Une salle entière est accordée aux toiles de *Jordaens*. Les principales étaient à Anvers il y a peu d'années, à l'exposition de l'œuvre du vigoureux coloriste. On n'y vit pas, cependant, un morceau capital, appartenant au Musée de Cologne : *Prométhée rongé par le Vautour*. Nous ne

(1) *Les dernières années de Van Dyck,* 1887, t. II, p. 432.

connaissons du peintre rien de plus magnifiquement charpenté, d'effet plus impressionnant, que cette figure aux formes athlétiques contractées par la douleur, au visage convulsionné. Le vautour, grandiosement brossé, serait de *Snyders*, assure M. Rooses. Il n'existe, à notre connaissance, aucune estampe contemporaine de ce puissant ensemble.

Observons que plusieurs Jordaens exposés proviennent de collections anglaises. Une belle toile des *Disciples d'Emmaüs* est venue du Musée de Dublin, et l'on revoit le magistral *Portrait d' « Adam Van Noort »* de l'ancienne galerie Huybrechts, envoyé par MM. Colnaghi, de Londres. Le pendant de cette toille est au Musée de Bruxelles, le dessin préalable au Louvre. Jordaens a fait volontiers diversion à ses vastes ensembles par de savoureux morceaux de format réduit. Le Musée de Lille en possède plusieurs ; il a envoyé à l'Exposition un excellent morceau, *Piqueur et Chiens,* daté de 1625, auquel le maître attacha quelque importance, l'ayant, en plus, revêtu de sa signature. Combien pareille chose eût été désirable pour un tableau ravissant de la collection Jones, à Londres : deux enfants emmaillotés, deux jumeaux sans aucun doute, réunis dans leur berceau ! Si le nom de *Jordaens* se présente le plus naturellement, surtout si l'on considère les accessoires, en revanche la scrupuleuse exécution du reste, des têtes en particulier, semble assez peu d'accord avec la facture habituelle du maître. La sagacité des juges les plus autorisés est, jusqu'ici, tenue en échec par ce remarquable ensemble. Il s'agirait, nous a-t-on assuré, de *Philippe de Champaigne.*

Parmi les portraitistes dont l'Exposition rassemble les œuvres, il en est un, *Gonzalès Coques*, dont on rencontre rarement des effigies de grandeur naturelle. Aussi le surnomme-t-on le « *petit Van Dyck* ». Pour une fois, l'occasion nous est fournie de le juger dans une effigie

grande comme le vif, son propre portrait, assure le catalogue, œuvre appartenant à la collection Bischoffsheim, à Londres. A vrai dire, nous ne voyons pas trop la ressemblance entre le type du personnage, âgé de 29 ans, et celui de *Coques* inséré par de Bie dans son livre sur les peintres néerlandais. Œuvre d'ailleurs excellente datée de 1647, sans doute, et faite pour se confondre avec *Van Dyck* aux yeux d'amateurs non avertis. Mais, à vrai dire, on préfère le peintre dans ses créations de moindre format. Il s'y montre inimitable. Rien de charmant, en effet, comme l'intérieur exposé par le Musée de Cassel : *Un Jeune Savant et sa Sœur,* sans doute la plus exquise des productions de l'artiste.

* * *

L'Exposition a fait, elle devait le faire, une part considérable aux sujets de chasse, d'animaux, de nature morte. A peine est-il nécessaire de le rappeler : le XVIIe siècle flamand a produit, dans cet ordre de sujets, un groupe de représentants à juste titre fameux. *Snyders,* son beau-frère *Paul de Vos,* son élève *Jean Fyt* en eurent, en quelque sorte, le monopole. Les amoncellements de gibier, la représentation de chiens puissamment râblés ne font que glorifier la chasse, plaisir des grands. Les garde-manger somptueusement pourvus sont le présage des plantureuses agapes dont *Jordaens, Frans Hals* et *Jean Steen* nous ont fourni des représentations si vivantes. Sous l'une et l'autre forme, l'Exposition nous offre des pages de grande allure, dont le succès demeure toujours égal.

De *Snyders,* le génial collaborateur de *Rubens,* sont arrivées, des Musées de Caen, de Rennes, de Lille, d'Amsterdam, du Musée communal de Bruxelles, des collections Cardon et Beernaert, des études d'animaux, des natures mortes dont le puissant effet et la technique vont

de pair. Le *Groupe de chiens se disputant un os*, de la collection Cardon, est un chef-d'œuvre. Passant du maître à l'élève, à peine trouvons-nous chez ce dernier une moindre perfection, sauf que la touche plus granuleuse fait songer aux admirables eaux-fortes revêtues de sa signature. En tête de l'admirable suite des *Chiens* figure une dédicace en langue italienne au seigneur del Guasco. *Fyt* séjourna effectivement en Italie et à Paris, dit-on. Rien de plus grandiosement enlevé que l'*Étal de poissonnerie*, exposé par le duc d'Arenberg, que les *Fleurs et Gibier*, de la collection Crews, de Londres. Sous le nº 193 et le nom de *Fyt* aussi, le Musée de Budapest fait figurer à l'Exposition une nature morte, un quartier de viande et des lapereaux morts, œuvre exceptionnelle dont cependant l'attribution paraît discutable à nombre de connaisseurs, très en peine, du reste, de reporter leur admiration sur un autre auteur. Peintre de fleurs excellent, *Fyt* est remarquablement représenté dans ce genre par un *Bouquet* supérieurement bien venu, appartenant à la collection Schloss.

Pénétrant dans les salles où sont groupées les œuvres des petits maîtres, nous y trouvons, par contraste, deux étroits panneaux appartenant à la collection Benda, de Vienne, attribués à *Rubens* par le possesseur. On y voit, sur un fond gris clair, une série d'animaux : chats, singes, mulets, tracés d'après nature, avec un esprit et une justesse d'observation dignes absolument du grand coloriste. Seulement, observent de sérieux connaisseurs, l'analogie est réelle avec les animaux introduits dans une délicate petite peinture mentionnée plus haut : *Le Christ chez Marthe et Marie*, appartenant à la Galerie nationale d'Irlande. Ces animaux sont envisagés par eux comme étant de *Van Kessel*. N'empêche que les petites improvisations attribuées à *Rubens* ne soient traitées avec une maîtrise rare. La Cour avait à Bruxelles une écurie où Rubens, d'après une de

ses lettres, s'en fut peindre des mulets [1]. D'autre part, l'Infante avait une ménagerie où *Jean Breughel* était admis à peindre d'après nature des oiseaux et autres animaux rares. Rien d'impossible à ce que, comme lui, *Van Kessel,* son gendre et élève, y eût recueilli des types.

L'Exposition a fait affluer à Bruxelles un ensemble de plus de quatre-vingts Brouwer, Craesbeek et Teniers. Les œuvres du dernier y interviennent pour la moitié ! De Brouwer, le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin a envoyé les deux plus beaux paysages : le *Berger* et le *Paysage avec des paysans jouant,* de l'ancienne galerie Maurice Kann; Mme A. Thieme, de Leipzig, la *Chaumière près de la mer.* Les paysages de Brouwer sont fort rares, une douzaine au plus, observe M. Schmidt-Degener dans sa remarquable étude [2] sur celui qu'on pourrait surnommer le Michel-Ange des tabagies. Parmi les tableaux de genre, nous avons le *Pouilleux,* l'*Intérieur de tabagie*, le *Festin de paysans,* les *Politiciens*, tous de la collection Schloss, tous, aussi, rangés par M. Schmidt-Degener au nombre des plus belles créations de leur auteur.

Élève immédiat du grand peintre de genre, Craesbeek est, dans la galerie improvisée que nous parcourons, parmi les peintres les plus richement représentés. L'*Intérieur de l'atelier de Brouwer,* de la galerie du duc d'Aremberg, la *Rixe,* du Musée d'Anvers, le superbe *Intérieur d'étable,* de la collection Porgès, le *Joueur de luth,* au prince de Liechtenstein, confirment l'assertion. Très curieuse, appartenant à la collection van Gelder, est une version de l'eau-forte de Rembrandt, *Le Christ présenté au peuple.* Seulement, il faut se souvenir que l'estampe est de 1655 et que *Craesbeek* mourut en 1654, selon Van den

---

(1) Était rue des Petits-Carmes. Voir les *Trois Anes* du Musée de Berlin, près de la Grosse Tour des fortifications de Bruxelles.

(2) Adriaen Brouwer et son évolution artistique (*L'Art flamand et hollandais,* janvier, février et mars 1908); tirage à part. Bruxelles, G. Van Oest, in-4°.

Branden. Le catalogue dit 1655; tout peut ainsi se concilier.

L'influence de *Brouwer* sur *Teniers* n'a guère besoin d'être rappelée; elle se montre à l'Exposition par des œuvres diverses, datant des premières années de l'artiste. Le *Cabaret flamand,* de la collection Koppel à Berlin, daté de 1634, est du nombre. Nous suivons l'excellent peintre durant presque toute sa carrière. Le *Paysage avec des pêcheurs,* récente acquisition du Musée de Berlin, l'*Auberge sous les tilleuls*, de la collection de Mme Thieme à Leipzig, les *Joueurs de boules,* au baron Janssen, appartiennent tous aux plus charmantes productions du fidèle traducteur de la vie et des mœurs rustiques de son pays. Un *Intérieur de cuisine,* au Dr Bredius, avec un amoncellement de poissons, est comme un *Snyders* en miniature.

Le paysage ne compte à l'Exposition qu'un nombre limité de spécimens. A qui s'en étonnerait il faut rappeler que tout l'effort de l'école flamande, au XVIIe siècle, se concentra sur l'étude de la figure humaine. Longtemps, jusqu'au XIXe siècle même, la contrée natale ne fournit aux peintres que de rares sources d'inspiration. *Rubens* fut presque seul à comprendre le charme de la campagne brabançonne, magistralement rendu dans ses peintures et ses dessins. L'Exposition, cependant, nous met en présence d'un paysagiste entièrement dégagé de convention, toujours heureux dans le choix des motifs, excellent aussi comme peintre de figures, sachant subordonner leur interprétation à celle d'une donnée bien conçue : Jan Sibrechts, d'Anvers. Jouit-il d'une certaine faveur ? Nous l'ignorons, mais il s'expatria pour aller mourir en Angleterre au début du XVIIIe siècle. Deux vastes toiles appartenant, l'une à la ville de Bruxelles, l'autre à M. Cardon, mesurant, la première, 3^m^22 de large, l'autre, 2^m^40 et hautes en proportion, une troisième, plus petite, à Mme Bachoven, à Bâle, révèlent un fervent de la vérité et un peintre excellant à la rendre. Une tonalité, généra-

lement grise, domine dans ses toiles. Les verts sombres des végétations, les ciels traversés de nuages chargés de pluie font songer aux effets de Ruisdael et de Hobbema. Les figures, assez grandes, sont excellemment à leur plan ; conçues et traitées largement, elles se comparent à celles de Berghem. Peu fréquemment rencontrées dans les ventes, les toiles de Siberechts méritent toute l'estime des connaisseurs. Le *Départ pour le marché,* de la collection Cardon, est daté de 1664. C'est un morceau capital.

* * *

Notre coup d'œil forcément superficiel du précieux ensemble momentanément réuni à Bruxelles en aura fait ressortir l'importance. Il nous eût été agréable d'analyser les magnifiques dessins, formant par eux-mêmes une galerie de puissant intérêt. Tirés pour la plupart des Musées d'Amsterdam et de Rotterdam, des collections de MM. Jean Masson, d'Amiens, Émile Wauters et Victor Decock, de Paris, ils s'imposent à l'attention du curieux.

Encore ne s'agit-il que des salles affectées à la peinture. Resteraient à analyser la sculpture, l'orfèvrerie religieuse et civile, les médailles, — dont un catalogue spécial fait ressortir l'importance, de même que, pour les estampes, des extraits de notre *Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens* (1) initient le visiteur à l'évolution de la chalcographie sous l'influence du grand chef, — enfin la très heureuse reconstitution des intérieurs de l'époque.

Tout cela forme une évocation dont, sans aucun doute, le souvenir persistera longtemps et dont la critique ne pourra manquer de tirer largement profit pour la solution de maints problèmes non encore résolus.

---

(1) Bruxelles, 1879.

Acquisitions après l'Exposition de l'Art ancien au Cinquantenaire (1).

Flagellation du Christ (Musée de Gand). — Grand portrait équestre par Van Dyck (Musée d'Anvers).

Si l'abondante participation des Musées principaux de l'Europe à l'Exposition du Cinquantenaire constitua un fait sans précédent, la physionomie saillante de cette exposition était due à un ensemble de vastes pages religieuses issues du pinceau des maîtres marquants de l'école flamande du XVII[e] siècle, et dont les administrations fabriciennes non plus que le public n'avaient, dans aucune circonstance, prévu le déplacement. Ce dut être, pour bien des touristes, une déception de trouver dans les principales églises du pays, dégarnis les autels où, d'ordinaire, rayonnent les toiles fameuses.

D'autre part, la salle où se groupaient les esquisses était, par elle-même, une attraction des plus justifiées. Il y avait là, pour la documentation, une source unique. Du rapprochement de tant d'éléments disséminés de par l'Europe, et que nombre de connaisseurs, même les plus avertis, avaient jusqu'alors ignorés, aura jailli, sans aucun doute, une lumière nouvelle et puissante pour l'étude des maîtres que l'Exposition aspirait à rassembler.

La naïve expression du regret de certains visiteurs à l'idée de la dislocation fatale de l'ensemble prestigieux offert à leur admiration constitue par elle-même une preuve de l'intérêt éveillé dans les masses par l'éphémère rassemblement dû à l'initiative de l'État et à la constitution

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris, 1911, p. 36.

duquel furent appelés à concourir un groupe de spécialistes du pays et de l'étranger.

Entre ces activités précieuses il en est une qui, particulièrement, se signala : celle du président du Comité exécutif, le baron Henri Kervyn de Lettenhove. Elle fut, peut-on dire, de tous les instants, et c'est à bon droit que les amis de l'art se sont groupés pour en perpétuer le souvenir par une médaille. Des adhésions nombreuses et distinguées ont répondu à leur appel. Le haut patronage de S. A. R. la comtesse de Flandre, la présidence d'honneur de S. A. S. le duc d'Arenberg, la présidence effective du ministre d'État Beernaert, concourent à donner à l'hommage un caractère en quelque sorte national.

Il a été peu question d'œuvres ayant changé de possesseurs, parmi celles qui furent exposées. Les opérations de ce genre se conduisent, le plus souvent, d'une manière occulte. On a parlé de la vente en Amérique du beau *Rubens* de la collection Schubart : le *Bain de Diane,* mais la nouvelle a été démentie. Seuls, les Musées d'Anvers et de Gand, celui-ci grâce à la munificence de la Société des Amis du Musée, sont entrés en possession de certains souvenirs de la manifestation de l'an dernier. A Gand, on verra désormais la *Flagellation du Christ,* que la *Gazette* a reproduite, d'après la magistrale esquisse de Rubens.

On doit se réjouir de voir définitivement acquis au pays cet avant-projet vraiment supérieur d'un Rubens très authentique, mais de beaucoup moindre accent que l'ébauche jaillie du pinceau de son auteur. C'est à Anvers, à l'église Saint-Paul, dans la série des toiles figurant les *Mystères du Rosaire,* que figure l'œuvre définitive de Rubens. Elle était d'ailleurs à l'Exposition de Bruxelles et y brillait d'un éclat assez faible. On lui assigne la date de 1617.

Le Musée d'Anvers s'est rendu acquéreur du grand

portrait équestre de *Van Dyck*, morceau de la période génoise. Exposé sous le n° III, ce très beau morceau constituait un des envois de la maison Agnew, de Londres. Représenté de face, le personnage monte un cheval alezan, vu en raccourci, conformément à un type assez fréquent dans l'œuvre de Van Dyck et que d'ailleurs il emprunta à son maître. C'est une bonne acquisition, non exceptionnelle, d'ailleurs d'authenticité indiscutable.

On sait que les locaux, aménagés avec tant de goût, de l'Exposition d'Art ancien n'étaient que partiellement achevés au moment de l'ouverture à laquelle présida le Roi. Destinés à l'extension du Musée des Arts décoratifs, ils ne seront livrés à leur affectation nouvelle que dans un temps plus ou moins éloigné. Ce ne sera pas une des moindres surprises, à ce moment, de constater combien, dans leur distribution finale, ils différeront de la physionomie temporaire née des besoins de l'Exposition d'Art ancien de 1910.

*
* *

Anvers aura bientôt son Musée des Arts décoratifs. C'est la vénérable construction, maintenant restaurée complètement, de la *Vieille Boucherie*, que la ville a choisie pour l'installation de ce Musée. Avec le « Steen », une des constructions les plus anciennes de la ville, au centre d'un des quartiers les plus pittoresques avoisinant l'Escaut, la Maison des Bouchers est plus de vieille date que l'Hôtel de ville même. Albert Dürer la vit debout et achevée, au cours de son mémorable voyage de 1520. C'est un magnifique ensemble en briques alternant avec des chaînons en pierre, accosté de tourelles octogones, percé de fenêtres à meneaux gothiques.

Nous avons recueilli de la bouche de vieux artistes, maintenant disparus, d'enthousiastes descriptions de sa

physionomie au temps où les bouchers d'Anvers y tenaient leurs réunions, de son animation encore retentissante, au temps où y avaient élu domicile les chefs du mouvement romantique au cours des années de leur vogue. Wappers y conduisait la phalange exubérante de ses élèves et y créa sa grande page des *Journées de la Révolution de 1830*, actuellement au Musée de Bruxelles.

Le nouveau Musée des Arts décoratifs d'Anvers sera, en quelque sorte, le complément de son voisin, le Musée d'Antiquités du Steen, bien à l'étroit dans ses pittoresques installations.

On continue à se préoccuper, à Anvers, et certes avec raison, de certaines détériorations survenues aux belles fresques de Leys à l'Hôtel de ville. Il semble que, par places, le revêtement sur lequel opéra l'artiste ait une tendance à s'écailler. Combien grave est cet état de choses, on le conçoit. Le péril peut n'être pas immédiat ; il n'en existe pas moins, et les moyens auxquels on peut recourir pour le conjurer sont malheureusement assez vagues. La chaux, sans doute mal éteinte à l'origine, forme des soufflures que le plus léger attouchement menace de détacher. Faut-il, avec Ostwald, condamner définitivement la fresque comme de pérennité douteuse ? En admettant qu'il faille s'y résigner, encore faut-il, le plus qu'on peut, parer à la détérioration des pages existantes dont, comme dans le cas actuel, la perte serait, pour la nation entière, un désastre.

*
* *

L'année nouvelle, à peine à ses débuts, voit s'organiser deux expositions faites pour intéresser sérieusement le monde des arts. A Bruxelles, l'Exposition des *miniatures-portraits,* patronnée par l'aristocratie, et qui aura, d'ail-

leurs, pour local les salons du Cercle des Nobles. En Belgique, la miniature — j'en excepte certaines productions du XVIIe siècle, de Gonzalès Coques, par exemple, peintes sur cuivre ou sur argent — a brillé passagèrement, sans pourtant arriver jamais à un degré de splendeur suffisant pour rivaliser avec la France et l'Angleterre. *S. Rochard,* qui fut un de ses derniers représentants et mourut à Bruxelles, était Français de naissance; il avait brillé surtout en Angleterre. *Hermann,* dont j'ignore le prénom, et *Édouard de Latour* furent chez nous de très estimables miniaturistes. Leur vogue fut éphémère et ils n'eurent point de continuateurs dans un genre où brillèrent de très illustres artistes, dont Holbein. Il existe dans presque tous les pays des collections de miniatures d'une valeur inestimable et de beauté supérieure. La collection Pierpont Morgan est, numériquement et intrinsèquement, d'inestimable valeur. Déjà les journaux annoncent que l'on réunira à Bruxelles les perles des plus riches écrins.

La ville de Charleroi aura aussi sa rétrospective. Comme il s'agit, en l'espèce, d'une exposition régionale, on s'efforcera de grouper en un ensemble des manifestations d'art anciennes et modernes produites par des maîtres se rattachant au Hainaut par la naissance ou y ayant séjourné à quelque moment de leur carrière. *R. Van der Weyden* (de la Pasture), *Simon Marmion, Gossart,* de Maubeuge (Mabuse); *Jean Bellegambe,* de Douai; *Jean Prévost,* de Mons; *Patinier,* de Dinant; *Henri de Bles,* de Bouvignes; *F.-J. Navez,* de Charleroi, représenteront la catégorie des peintres. Parmi les sculpteurs, *Jacques Dubreucq,* de Mons, ouvrira la série avec les beaux « imagiers » de Tournai, pour finir par *Constantin Meunier,* à qui le Borinage doit sa représentation héroïque. Dans les autres domaines, ce seront les cuivres battus de Dinant, des *grès de Bouffioulx,* des *orfèvreries de Mons,* des *porcelaines de Tournai.* Programme vaste et complexe dont la réalisation

permet d'offrir aux amateurs et aux curieux un ensemble de pièces, sinon absolument inédites, du moins de nature à mettre en valeur un art d'expression wallonne auquel, semble-t-il, les historiens ont fait la part assez maigre dans leurs études de l'évolution de l'art aux Pays-Bas.

Justus Van Gent (Joos Van Wassenhove), Gand, 1910 [1],

par Ad. de Ceuleneer.

L'auteur de cette étude, professeur à l'Université de Gand, président de l'Académie royale flamande, s'applique à dégager la personnalité d'un peintre dont, jusqu'à ce jour, les œuvres manquent totalement dans son pays d'origine. Le nom même du maître, le « *Ginsto da Guanto* » de Vasari, s'est perdu au point de n'avoir été identifié qu'il y a dix ans à peine, par deux savants gantois MM. V. Vander Haeghen et Van Werveke. Il s'agirait de Josse Van Wassenhoven, lequel, inscrit à la gilde des peintres d'Anvers en 1460, réapparaît à Gand peu d'années après et, en 1467, se porte caution pour Hugo Van der Goes et Jean Bening, au moment de leur admission à la maîtrise par les peintres gantois. La ville de Gand, ayant été l'objet d'indulgences spéciales de la part du pape Paul II, voulut célébrer par des fêtes ce grand événement. Elle recourut à Van der Goes et à Van Wassenhove pour décorer la cathédrale d'écussons du souverain pontife. En 1468, le second cessa d'appartenir à la bourgeoisie; il

---

(1) *La Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris, 1911, p. 311.

était parti pour Rome. En effet, dans la déclaration de succession d'un citoyen notable, décédé en 1474, mention est faite d'un immeuble occupé par Van der Goes, avec la spécification qu'il faut en retenir 20 deniers de gros, somme revenant au peintre pour l'avoir avancée à son confrère Van Wassenhoven se rendant à Rome.

M. de Ceuleneer ne croit pas que ce voyage, entrepris après le mois de janvier 1468, fut déterminé par un appel du duc d'Urbin. Juste de Gand aurait d'abord séjourné à Rome et ne serait entré en relations avec Frédéric de Montefeltro que quelques années plus tard. L'auteur insiste avec enthousiasme sur la valeur du centre d'art où bientôt devait se produire le peintre gantois. Il rappelle son contact avec des maîtres de l'éminence de Piero della Francesca, Melòzzo da Forli, Timoteo della Vita, Piero Uccello, Giovanni Santi. L'appel au Flamand ne se serait produit qu'après l'achèvement du fameux Palais ducal où Frédéric entendait que la décoration allât de pair avec la splendeur architecturale.

L'art flamand n'était pas inconnu en Italie; la peinture à l'huile y avait préoccupé sérieusement les artistes, et la valeur des Van Eyck et des Van der Weyden y était pleinnement reconnue, comme en témoignent les vers même du père de Raphaël.

M. de Ceuleneer rappelle les conditions dans lesquelles fut créée la fameuse *Cène* d'Urbin, œuvre qui a sauvé de l'oubli le nom de Juste de Gand. Exécutée par souscription, aux frais de la confrérie du « *Corpus Christi* », la peinture devait originairement avoir pour auteur Paolo Uccello; ce maître n'en créa, toutefois, que la prédelle, et, d'après les archives du « *Corpus Christi* », en obtint le paiement de 1466 à 1469. Cette peinture existe toujours. M. de Ceuleneer l'identifie avec la série des épisodes de la *Légende des Hosties miraculeuses,* de Teramo.

Alors, quand il s'agit de créer le panneau principal, la

confrérie, s'étant adressée sans succès à Piero della Francesca, fit appel à Juste de Gand, peut-être moins rigoureux sur les conditions. La présence à Urbin de ce dernier était motivée sans doute par l'exécution des portraits dont le duc Frédéric ornait son *studio* et sa fameuse bibliothèque, œuvre subsistant en partie. M. de Ceuleneer adopte la date de 1472 à 1474 pour la production intégrale de la *Cène*. Un premier paiement fut fait à l'artiste en 1473. L'œuvre coûta 300 ducats, somme réduite de 50 ducats, l'artiste « n'ayant pas satisfait à son devoir (*non fece il dovere*) ». On chercherait en vain à expliquer ces mots. Après 1475 pourtant, Juste fit pour la confrérie une bannière.

La *Cène* est trop connue pour réclamer un commentaire. Parmi les personnages présents à la célébration du Mystère, le peintre a placé le Vénitien Caterino Zeno, envoyé du schah de Perse, circonstance qui a permis naguère au professeur Schmarsow de fixer la date de la production de l'œuvre. M. de Ceuleneer s'y rallie.

La grande page de Juste de Gand, d'expression très flamande, n'égale point les œuvres connues de Van der Goes et de T. Bouts, lesquelles certainement ont influé sur son auteur. Elle constitue néanmoins un morceau de profonde expression et de très intime conscience, et, jusqu'ici, demeure la seule œuvre qu'on puisse avec certitude assigner à Van Wassenhove. Les portraits de *Philosophes* de la Bibliothèque d'Urbin, aujourd'hui au Louvre et au palais Barberini à Rome; les admirables figures des *Arts libéraux* de la National Gallery, de Londres et du Musée de Berlin, sont controversés, sinon dans leur origine, du moins en ce qui concerne leurs auteurs. Pour les *Arts libéraux*, c'est à Melozzo que, pour ma part, nous songerions d'abord, nonobstant l'avis contraire de respectables critiques. La question doit d'ailleurs rester ouverte.

Le travail de M. de Ceuleneer est écrit en flamand. Il nous a paru utile d'en donner au lecteur français une analyse succincte. L'auteur a droit à de sincères éloges pour son érudition, son impartialité et sa conscience.

Les Expositions d'Art ancien de Charleroi, de Tournai et de Malines (1).

Les expositions d'art ancien se généralisent. Elles peuvent n'être pas en faveur auprès de qui se préoccupe de l'insécurité des objets précieux qu'elles rassemblent; leur attrait, leurs avantages même ne sauraient être mis en question. Et, bien que forcément restreintes et incomplètes, ce qu'elles nous procurent d'informations leur donne un intérêt tout spécial. Donc inclinons-nous et rendons hommage au zèle de leurs promoteurs.

La Belgique, nonobstant les prodigieuses moissons d'objets d'art opérées sur son territoire, est encore un des pays d'Europe où se rencontrent, jusque dans les localités les plus obscures, des éléments d'étude souvent précieux et dont l'ensemble aide à reconstituer une histoire dont les sources écrites sont, à tout prendre, très incomplètes.

Sous ce titre prometteur : « Les Arts anciens du Hainaut », l'Exposition de Charleroi vise à reconstituer — à constituer serait plus juste — un art wallon, opposé à l'art flamand, encore qu'à vrai dire aucune de ses phases ne soit bien caractéristique de la région.

L'influence de la maison de Bourgogne a contribué

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* Paris, vol. VI, 1911, p. 423.

puissamment à l'efflorescence de l'art dans ses manifestations diverses aux Pays-Bas. Non moins que dans le domaine politique, Philippe le Bon a travaillé à unifier les provinces groupées sous son sceptre, et ce fils de France a fait venir de partout, de Flandre, de Brabant, de Hainaut et encore d'ailleurs, les plus fameux artistes et artisans d'art; la différenciation en Wallons et en Flamands est, par là même, des plus imprécises. On peut dire que non moins de Flamands ont travaillé en Wallonie que de Wallons en Flandre, et jusque dans les temps modernes il en a été ainsi. L'Exposition le prouve suffisamment. Les peintres : *Navez,* de Charleroi ; *Gallait* de Tournai ; *Vieillevoie* et *Willems* de Liége ; *Wiertz*, de Dinant, ne se montrent pas plus Wallons que leurs contemporains nés Flamands *Constantin Meunier,* le chantre le plus ému du « pays noir », n'en était pas originaire, et, chose assez curieuse, un peintre bien autochtone, Modeste Carlier, de Quaregnon, qui, d'abord ouvrier mineur, obtint le prix de Rome, n'est pas même représenté à l'Exposition. Dans les temps anciens, *Roger de la Pasture,* qui fut Tournaisien, — encore que Molanaus prétende le faire Louvaniste, — est en somme, plus connu sous le nom de *Van der Weyden,* et l'on ne saurait, avec la meilleure volonté du monde, voir en lui autre chose qu'un Flamand dépaysé. Le « *Maître de Flémalle* », qu'il soit *Daret* ou *Campin,* ne se révèle ni à Charleroi ni ailleurs. On trouve même de ses compositions dans des régions de la Westphalie. Sans contester, bien entendu, aux provinces wallonnes l'honneur d'avoir vu naître de grands artistes, ce qui serait contraire à la vérité, je me borne à dire qu'à Charleroi, aucun maître n'a fait ressortir des caractères ethniques à opposer aux Flamands.

Le Musée de Bruxelles avait libéralement concouru à l'Exposition. Sous le nom de *Robert Campin* figuraient les portraits — d'abord restitués au « *Maître de Flémalle* »

par M. de Tschudi — de Barthélemy Alatruy, de Lille, et de sa femme, Marie Pacy. Ces personnages sont morts en 1446 et en 1452. Ils ont, chose connue, été peints sur des panneaux où transparaissent des blasons désignés comme ceux de Jean Barat et de Jeanne Cambry, si bien que, grâce aux inscriptions anciennes, on a pu croire naguère qu'il s'agissait de ces personnages. Or, des recherches de M. Émile Gavelle, membre de la Commission historique du département du Nord, il semble résulter que Jean Barat et Jeanne Cambry vécurent non au XVe, mais au XVIe siècle! En faut-il conclure que les portraits de Bruxelles soient des copies? Cela paraît bien difficile à admettre.

Van der Weyden, redevenu à Charleroi « *de la Pasture* », compte un excellent *Portrait de jeune homme,* appartenant à M. Cardon, œuvre assez peu typique. La *Messe de saint Grégoire,* appartenant à M. Quinet, de Mons, vue à Bruges en 1902 sous le nom de *Jean Prévost,* Wallon flamandisé, très jolie peinture d'ailleurs, semble peu faite pour porter le nom de Van der Weyden, et le voisinage du *Jugement dernier,* création authentique de Prévost, exposée par le Musée de Bruges, ne révèle entre les deux ouvrages aucune identité de facture. Peut-être serait-il permis de songer, pour cette *Messe,* à *Simon Marmion.* Sous le nom de celui-ci, le Musée de Bruxelles avait envoyé un petit tableau représentant la *Prédication d'un saint,* rappelant peu les rares peintures authentiques du fameux Valenciennois. Le *Miracle de saint Ambroise,* prêté par les hospices d'Anvers comme étant de Mabuse, paraît offrir des affinités avec le même artiste.

Mabuse, d'ailleurs, était un des peintres les mieux représentés à l'Exposition. Voici son portrait présumé (collection R. von Kaufmann, à Berlin), œuvre extrêmement intéressante, revêtue d'une belle signature. Gossart, ne l'oublions point, compte parmi les maîtres supérieurs

du portrait d'une époque où, sous l'influence de l'humanisme, le genre atteignit à des hauteurs de style et d'expression faites pour nous laisser des souvenirs inoubliables. Ici encore, la collection Cardon est intervenue d'une façon brillante. Le *Gentilhomme aux belles mains,* figure osseuse, nez long et mince, moustache effilée, costume où se marient la soie, le velours, les riches broderies et les fourrures, révèle un technicien prodigieux. La chemisette porte à son encolure une superbe broderie où intervient une sphère armillaire comme celle que l'on peut voir dans le joli *Portrait de jeune princesse*, du même peintre, entré à la National Gallery de Londres après la dernière Exposition de Bruges. La toque emplumée est ornée d'une riche agrafe où un page semble vouloir soulever une tour, avec cette devise : « Qui trop embrasse, en vain s'embarrasse », et, sur la tour même, la lettre F. Chose rare pour l'époque, ce gentilhomme, dont les mains jouent un rôle important dans l'effigie, ne porte ni bagues, ni bijoux d'aucune sorte en dehors d'une lourde chaîne d'or. Au revers de ce panneau figurait, en grisaille, une émouvante figure de *Lucrèce se donnant la mort.*

A M. Cardon encore l'Exposition fut redevable d'un portrait en buste faisant songer au cardinal Wolsey, dit le catalogue, mais qui nous rappellerait plutôt sir Thomas Cromwell, comte d'Essex, peint par Holbein; puis deux portraits moins remarquables : un *Gentilhomme* tenant un œillet, et un autre, dit le comte de Lamark. Un excellent dessin, de la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* de la collection Masson, d'Amiens, est signé « Gennin Gassart ».

De la cathédrale d'Arras étaient venus les deux fameux triptyques de Bellegambe : l'*Adoration de l'Enfant Jésus* et le *Christ aux bourreaux;* du Musée de Bruxelles, pour représenter le même maître, la *Vierge et l'Enfant Jésus.*

Précieuse entre toutes était la contribution du Musée de Budapest. Les imposants portraits en pied de Hans

Henrich Pilgram et de sa jeune femme, peints en 1561 par Nicolas Lucidel, sont des morceaux célèbres. La puissance, l'expression, la dignité, l'attitude, l'harmonie de la couleur, la correction du dessin font du portrait de l'homme surtout un échantillon superbe de l'art du maître. Un portrait de vieille dame, daté de 1572, appartenant à M. Cardon, complétait la représentation de ce peintre montois, selon le catalogue, né, semble-t-il, dans le comté de Mons, mais qui fut, à Anvers, l'élève de Pierre Coeck d'Alost, et travailla surtout en Allemagne, ne l'oublions point; Pierre Coeck fut aussi le maître de Peter Breughel le Vieux, et de celui-ci, autant que de son maître, Lucidel fut à même d'acquérir une conception très haute de la grandeur du style.

Wallon de naissance, sinon d'éducation, Lambert Lombard peut être étudié à l'Exposition dans deux œuvres certaines : *Le Philoguet (joueur de flûte)*, du Musée de Liége, ayant des rapports trop directs avec l'auto-portrait de Cassel pour n'être pas authentique; puis une *Déploration du Christ* signée et datée de 1556, exposée par Mlle Meses, de Casterlé (province d'Anvers). Certifié par M. Pol de Mont, conservateur du Musée d'Anvers, comme l'unique peinture de Lambert Lombard signée, elle offre ce grand intérêt de nous permettre de juger, mieux que dans ses dessins et ses compositions gravées, le père du romanisme aux Pays-Bas. Avoir été le maître de Frans Floris et de toute la pléiade des romanisants venus à sa suite, avoir ainsi préfacé Otto Venius, constitue un titre assez important à l'attention des curieux. Jugé d'après son portrait, soit au Musée de Cassel, soit chez la marquise de Peralta, Lombard a des titres sérieux à l'estime des connaisseurs comme interprète de la nature. Le *Fauconnier*, de Frans Floris, du Musée de Brunswick, un chef-d'œuvre absolu, accuse une parenté très franche avec le maître. Dans ses compositions historiques ou religieuses, Lombard sacrifie

largement à l'italianisme, et sa *Déploration du Christ* est conçue dans le genre hybride où• se noyèrent tous les Flamands qu'il prit à sa remorque. A signaler dans ce tableau un personnage en costume du XVIe siècle tenant une croix, sans doute le donateur.

Pour ce qui est du *Christ parmi les docteurs,* exposé sous le nom de Lombard par M. Ghinet, de Liége, c'est une réduction absolue, excellente d'ailleurs, du panneau central du triptyque de Frans Pourbus à Saint-Bavon de Gand.

Patenier et Bles, Mosans l'un et l'autre, accusent plus nettement leurs influences natales. Pour ce qui est spécialement de Bles, le *Crucifiement*, du séminaire de Tournai, ayant pour volets la *Marche au Calvaire* et la *Déposition de la Croix*, est un morceau des plus distingués. Le coloris, les figures contorsionnées, les fonds de paysage rocheux, procurent à l'œuvre des garanties sérieuses d'authenticité. De même parmi les paysages, le *Bon Samaritain,* du Musée de Namur, où le sujet est à peine plus qu'un incident dans un beau site montagneux, se présente, il faut le dire, comme l'œuvre d'un enfant de la contrée.

Joachim Patenier, de Dinant, dont le portrait nous fut légué par Dürer, est, malgré tout, un peintre mieux défini que son confrère de Bouvignes. Prochement apparentés d'ailleurs, on se demande si, d'aventure, ils ne nous ont point livré d'œuvres faites en collaboration. Joachim a prêté son concours à plusieurs artistes : Quentin Metsys, Bernard Van Orley, par exemple. Dans un des meilleurs tableaux de Metsys, la *Tentation de saint Antoine,* du Musée de Madrid, le paysage est de Patenier : la chose est établie par un texte contemporain. Il en est de même pensons-nous des grands triptyques d'Anvers et de Bruxelles.

A Charleroi, une charmante petite peinture exposée par M. Dowdeswell, de Londres, *Élie dans le désert*, offre un

fond de rochers presque identique à celui de la *Parenté de la Vierge*, de Metsys, à Bruxelles.

Le petit *Miracle de saint Hubert*, à M. Houtart, montre avec la précision du détail la distinction de la ligne et la beauté du paysage où excella Patenier. Le *Saint Jérôme au désert*, exposé par M. Pol de Mont, reste, en dépit des outrages du temps, une œuvre fort distinguée.

La tâche méritoire assumée par les promoteurs de l'Exposition de Charleroi ne s'est pas bornée à la recherche des plus anciens représentants de l'art wallon.

Le catalogue est, sous ce rapport, un document précieux. Watteau doit-il être envisagé comme Wallon? J'en doute. Ce qui n'empêche que sa présence nous vaut un remarquable portrait, de grandeur naturelle, d'Élisabeth de Fontaine, femme Pater, la mère du peintre (coll. Reyre, de Paris) (1). Ce morceau distingué fut peint en 1715 et constitue, en dehors de sa rareté, un morceau de peinture de valeur peu ordinaire.

L'Exposition de Charleroi ne se compose pas seulement de peintures : elle rassemble encore de belles sculptures, notamment des figures de marbre de Jacques du Breucq, à Sainte-Waudru à Mons, d'admirables orfèvreries, de précieuses céramiques. L'espace nous manque pour les analyser.

* * *

Tournai, où sous les auspices de la ville et par les soins de M. Eug. Soil de Moriamé, une exposition remarquable a été organisée en même temps que celle de Charleroi, a mis en relief nombre d'œuvres belles et curieuses. La peinture était absente; la sculpture en revanche et la céramique étaient abondamment représentées, et nul n'ignore

---

(1) Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 487.

leur grande place dans l'évolution de l'art aux Pays-Bas.

Dans le domaine de la tapisserie, quelques superbes morceaux ont été offerts à l'admiration des visiteurs, et tout particulièrement deux pièces hors pair, appartenant au trésor de la cathédrale de Reims; puis, parmi les productions modernes, un portrait équestre du roi Guillaume Ier des Pays-Bas, œuvre signée de Schoumacker et datée de 1830, prêtée par Sa Majesté la Reine de Hollande. Les Musées de l'État : Musée des Arts décoratifs, Musée du Conservatoire, etc., avait libéralement prêté leur concours à l'organisation de ce très attrayant ensemble, où il faut citer également le salon où logea Louis XV à la veille de Fontenoy.

* * *

Nous voici à Malines. On y avait opéré avec infiniment de goût et d'intelligence une sélection d'œuvres et d'objets d'art et de curiosité, dignes de toute l'attention des curieux. On n'ignore point la renommée des fondeurs et des ciseleurs malinois, dont le nom apparaît sur les pièces d'artillerie de Charles-Quint, sur des cloches, sur des mortiers et des sonnettes décorées des plus délicates ornementations. N'oublions pas — le pourrait-on d'ailleurs ? — les dentelles de Malines, ses cuirs dorés. De ces diverses branches l'Exposition rassemblait des spécimens précieux, analysés dans un catalogue où l'histoire de chaque groupe est exposée avec une science parfaite par des érudits à la tête desquels sont le Dr Doorselaer, le capitaine d'artillerie E. de Witte, M.-C. Poupage. Souhaitons qu'un souvenir durable nous soit conservé d'un effort vraiment très méritoire. En attendant, les organisateurs ont bien voulu nous autoriser à reproduire pour les lecteurs de la *Gazette* un certain nombre de peintures, venues d'endroits d'accès peu facile et sûrement dignes d'être mieux connues.

De l'église Sainte-Catherine de Hoogstraeten était venu le curieux tableau en forme de frise, *La légende de saint Joseph,* déjà vu à Bruges en 1902, et dont le côté gauche, le *Mariage de la Vierge,* répète, avec quelques superficielles modifications, le diptyque du *Mariage de la Vierge* du « Maître de Flémalle » au Musée de Madrid. De Wuestwezel, dans la Campine, est venue une version de la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden ; l'ensemble, d'ailleurs alourdi, est néanmoins très curieux, en ce qu'il établit la persistance, à travers tout le XVI[e] siècle, du prestige de certaines œuvres fameuses.

Un retable, l'*Exaltation de la Vierge,* où l'*Arbre de Jessé,* appartenant à l'église de Sainte-Marie de ter Heide, en Campine, fut exécuté pour l'abbaye de Tongerloo en 1513, par un peintre « Jean » (¹). On l'a attribué, et même on l'attribue encore à Albert Dürer. C'est un morceau de réelle valeur, quoique alourdi par des repeints, et dont un des volets, où figure l'abbé Tsgrooten, est tout à fait remarquable.

Un autre retable appartenant à l'église Saint-Pierre de Turnhout : *Martyr des saintes Agathe et Apollonie,* datant du milieu du XVI[e] siècle, offre des points de similitude évidents : coloris, types, costumes, etc., avec la grande *Mise au tombeau,* donnée à l'abbaye de Saint-Vaast par l'empereur Charles-Quint. Nous avons jadis attribué cette peinture à J.-C. Vermeyen, et cette attribution semble fortifiée par l'œuvre que l'Exposition de Malines nous a mise sous les yeux.

N'omettons point le *Calvaire* appartenant à M. l'abbé Cotteleer, d'Anvers, et que le catalogue attribue à P. Breughel le Jeune. Nous n'avons pu voir de près cette peinture, mais à quelque distance le style et le coloris feraient songer plutôt à Breughel le Vieux.

(¹) F. Donnet, *Le triptyque de Maria ter Heide.* Anvers, 1891.

Il nous semble agréable d'avoir pu signaler à l'attention du lecteur des œuvres dont la valeur d'art n'est pas faite pour être méconnue et dont le rapprochement fortuit est de nature à favoriser et à encourager les recherches entreprises dans le domaine de l'école flamande au XVe et au XVIe siècle. On voit combien, en dépit de tout, sont nombreux encore les points obscurs qui restent à élucider.

Le beffroi de Gand. Le peintre Siberechts [1].

A l'heure où Venise contemple avec un patriotique orgueil son Campanile ressuscité, Gand s'apprête à faire subir à son vénérable beffroi une *diminutio capitis* en règle : l'orgueilleux édifice que domine le légendaire dragon va se voir, pour un temps, raccourci de plus de 20 mètres, pour revêtir ensuite une physionomie toute nouvelle. Il s'agit, en cela, de mieux répondre aux exigences des archéologues d'aujourd'hui, au moment où l'antique cité, patrie de Charles-Quint, s'apprête à attirer la foule par une exposition universelle et internationale.

Le côté le plus étrange de l'histoire est qu'à vrai dire le beffroi de Gand, pour dater du XIVe siècle et pour avoir tenu dans l'histoire de la Flandre une place considérable, porte à son sommet un complément purement moderne, à telle enseigne qu'il est en fonte de fer et ne date que d'un peu plus d'un demi-siècle, de 1853 exactement. Ce surprenant état de choses tient à des causes diverses, dont la principale est qu'on manque d'indications précises sur la

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, p. 498, 1911.

physionomie originelle du couronnement de cette tour de 118 mètres.

Les archives locales possèdent des dessins du beffroi à une époque fort lointaine, puis à des moments plus rapprochés de la nôtre; aucun de ces documents ne pourrait servir de point de départ à une reconstitution, et celle que l'on vient de décider sera l'œuvre purement personnelle d'un architecte local, M. Valentin Vaerwyck.

Dans son état présent, le beffroi est constitué par une tour rectangulaire de trois étages, portant à son sommet une galerie pourvue de quatre tourelles d'angle et enfin couronnée d'une flèche gothique à deux étages, laquelle flèche, nous l'avons dit, est en fonte et, il faut l'avouer, n'a point mauvaise physionomie, encore qu'elle s'harmonise peu avec l'édifice. Seulement cette flèche elle-même n'a pas résisté aux intempéries et, paraît-il, se désagrège. Chose doublement alarmante, si l'on considère qu'il s'agit d'une masse pesant 260,000 kilogrammes.

Ceux à qui leurs souvenirs permettent de se reporter à l'époque où fut complété le beffroi de Gand n'ont pas oublié qu'il y eut — et non sans raison, certes — assez d'inquiétude touchant la solidité de l'édifice qu'on s'apprêtait à surcharger de ce poids énorme et que l'on crut, par prudence, devoir murer les fenêtres des divers étages de la tour. Elle a victorieusement résisté à l'épreuve et vaillamment supporté le poids dont on s'apprête à la soulager.

L'œuvre de M. Vaerwyck, dont nous avons un dessin sous les yeux, a bonne physionomie. L'adjonction représente en hauteur à peu près la moitié de celle de la tour proprement dite. C'est au beffroi de Tournai que l'auteur semble avoir demandé ses inspirations [1]. Le corps

---

[1] Citons, à ce propos, une excellente étude de M. Paul Bergmans, datée de 1905 et où sont mis en parallèle, par l'élégant crayon de M. A. Heins, les beffrois de la Belgique et du Nord français.

central, à partir de la galerie régnant autour de l'étage supérieur, se trouvera surélevé d'un massif, avec fenêtre ogivale, pourvu de créneaux et cantonné de quatre clochetons servant d'appui à une flèche hexagonale à renflements terminaux, portant à son sommet le dragon symbolique. Tout cela est bien amené et semble donner satisfaction aux amis des arts. Outre qu'on rouvrira, semble-t-il, les fenêtres des étages, actuellement aveuglées, on rétablira aux angles de la galerie les fameuses statues d'hommes d'armes du beffroi, dont une seule a survécu et se rencontre en moulage dans la plupart des musées archéologiques. Et tandis que le beffroi de Tournai, à l'instar de celui de Gand, s'est décoré, dans les temps actuels, de quatre figures de guerriers préposés à la garde des antiques privilèges de la cité, la ville flamande, reprenant les siens, donnera à la revendication une portée historique digne de son passé.

Bien inspirée à cet égard, elle l'est moins, nous semble-t-il, dans un projet, d'ailleurs point récent, consistant à faire de la pierre tombale d'Hubert Van Eyck le centre d'une décoration à ériger dans la cathédrale Saint-Bavon.

On sait que l'historien de la peinture flamande, C. Van Mander, recourant à des sources locales, nous a laissé le texte de l'épitaphe de l'aîné des frères Van Eyck, celui qu'une inscription du cadre des volets de l'*Adoration de l'Agneau,* actuellement à Berlin, proclame « le plus grand des peintres » (*Major quo nemo repertus*). Il y a quelques années déjà, au cours de travaux de réfection exécutés à la cathédrale de Gand, une dalle fut trouvée par l'architecte dirigeant les travaux et dont la sculpture concordait de point en point avec la description donnée par Van Mander : un squelette dont l'ossature avait été originairement recouverte d'une plaque de métal portant l'épitaphe du défunt. La cavité ménagée dans la pierre pour contenir le rectangle de métal était veuve de sa plaque, celle-ci ayant

été rongée par le temps ou dérobée simplement par quelque passant moins soucieux de la grandeur du dessin que de la valeur du cuivre. La pierre tombale est aujourd'hui au Musée lapidaire de Gand.

Il y a quelques années déjà, M. Julien Dillens, le distingué sculpteur maintenant disparu, avait esquissé un motif funéraire fort gracieux : deux figures féminines aux longues robes flottantes, soutenant la pierre tombale dressée contre le mur de la chapelle de Saint-Bavon que décore aujourd'hui ce que l'église a conservé de plus précieux : le retable de *L'Agneau Mystique.* Inutile de rappeler qu'il s'agit des trois panneaux supérieurs : *Dieu le Père, La Vierge* et *Saint Jean-Baptiste,* puis du panneau central inférieur. On y a adapté les copies, peu dignes de l'original et mal conservées, des volets par Michel Coxcie, plus deux reproductions modernes et bizarrement accoutrées des figures d'*Adam* et *Ève* passées au Musée de Bruxelles.

Et à cet amalgame, venant raviver la douleur causée par le pitoyable morcellement du chef-d'œuvre, on parle aujourd'hui de rattacher en quelque sorte, de ranimer, si l'on peut ainsi dire, cette chose froide et lugubre, pierre tombale si étrangement exhumée, pour la rajeunir au contact d'un motif sculptural de physionomie purement moderne!

N'est-ce pas le retour à ces incohérences qui, lamentablement, défigurent un trop grand nombre de nos édifices religieux et civils et contre lesquelles protestent les hommes de goût? Ici, comme en toutes choses, il y a une mesure à garder.

* * *

L'Exposition de l'Art belge au XVII[e] siècle, organisée l'an dernier à Bruxelles, outre les maîtres fameux dont elle groupait les œuvres, mit en relief un peintre dont les

toiles et la carrière, peu généralement étudiées, intéressèrent puissamment les visiteurs : Jan Siberechts. De ce remarquable interprète des sites brabançons, mort tout au début du XVIIIe siècle, deux toiles de grand format, l'une mesurant plus de 3 mètres de large, l'autre 2^m^40, se signalaient par le choix heureux des motifs autant que par leur puissante expression.

Le *Départ pour le marché,* daté de 1664, appartenait à M. Ch.-Léon Cardon. Ce fut un des succès les plus incontestés de l'Exposition. La générosité de son possesseur vient d'en enrichir le Musée de Bruxelles.

Déjà, cette galerie possédait du peintre un morceau distingué, mais de moindre importance, daté de 1660 : une *Cour de ferme*. Comme dans la peinture de M. Cardon, Siberechts s'y révèle peintre de figures excellent. Passé en Angleterre en 1672, le coloriste anversois y finit ses jours. Représenté dans quelques galeries de la Grande-Bretagne, il aurait, au gré de certains connaisseurs, influé sur l'école anglaise du paysage, et ses effets, vraiment, ne sont pas sans faire songer à Gainsborough. Le duc de Devonshire possède, nous a-t-on assuré, des études dessinées de Siberechts, fort remarquables.

Le Musée de Bruxelles s'est enrichi encore d'une vaste collection de dessins de l'école hollandaise, formée par le chevalier de Grez. L'ensemble, auquel sera affectée une salle spéciale de la galerie, comprend les noms de presque tous les maîtres dont les productions trouvent place dans les portefeuilles des amateurs passionnément adonnés à leur poursuite. Certaines pièces, dont les héritiers de Grez ont voulu que bénéficiât le Musée de l'État belge, auraient, dit-on, été acquises à grand prix dans les ventes publiques. Un catalogue permettra de s'orienter dans ce petit Musée spécial dû à la munificence de la veuve et des collatéraux du gentilhomme hollandais et que ses goûts avaient porté à former.

* * *

Au lendemain du jour où le Musée des Arts décoratifs s'enrichissait de la précieuse collection Vermeersch, avis lui était donné d'un legs à peine moins important, celui de la richissime collection de faïences de Delft laissée par M. Albert Evenepoel, de Bruxelles. La capitale, pour sa part, n'a pas été omise dans les libéralités du testateur : le Musée communal a hérité d'une partie de la collection, comprenant les faïences et des porcelaines bruxelloises. On sait que ces produits sont fort rares et que, surtout, les faïences sont puissamment décoratives. On en peut voir la réunion dans les vitrines de la Maison du Roi, à la Grand'Place. Les amateurs connaissent bien ces volailles, ces poissons, ces fruits et ces légumes, magistralement modelés et d'un émail étincelant. Plusieurs portent le nom Mombaers. Les porcelaines, plus modestes, mettent cependant en relief celui de peintres estimables, dont F. Faber, réellement artiste et qui nous a conservé de jolis aspects de sa ville natale, dans un décor se ressentant de la fabrication allemande du temps. Outre que la ville de Bruxelles a procédé avec une remarquable célérité à l'exhibition du précieux accroissement de son Musée, elle a apporté dans la distribution de cette collection beaucoup d'entente et de goût. Une salle nouvelle a été affectée à l'exhibition des peintures, salle occupée en majeure partie par le don J.-J.-W. Wilson, où figurent d'excellents morceaux de l'école néerlandaise. Les amateurs applaudiront à cet aménagement nouveau, dont le besoin se faisait sentir depuis longtemps.

Moins avantageusement logées au Musée du Cinquantenaire, terriblement à l'étroit dans ses locaux, les collections Vermeersch et Evenepoel ont mis l'État belge en possession d'un ensemble de richesses dont peut s'enorgueillir le pays. En attendant un catalogue complet, des guides sommaires ont été mis à la disposition du public, l'un pour les antiquités proprement dites, rédigé par

Joseph Destrée, conservateur de la section des Arts du Moyen âge et de la Renaissance; l'autre par Mme Isabelle Errera, pour les tissus et les broderies dépendant de la collection Vermeersch. Ces spécimens, au nombre d'une soixantaine, appartiennent à tous les pays et vont du XVe au XVIIIe siècle. Tous sont remarquables, quelques-uns excellents : telle la chape de Guillaume Fillastre, évêque de Tournai et chancelier de la Toison d'Or sous Charles le Téméraire. Tandis que M. Evenepoel bornait ses prédilections à la céramique et plus particulièrement à la faïence de Delft, dont il avait représenté toutes les périodes et toutes les variétés, y compris les plus rares, — on y trouve un violon de faïence, — M. Vermeersch, sans préférence décidée, se laissait séduire par le beau universel. Lui aussi avait des céramiques, et de fort belles, des Tournai hors ligne notamment, mais aussi des Saxe, des Sèvres, des Luxembourg, des ciselures, des bois sculptés, des tapisseries de premier ordre, un *Saint Luc peignant la Vierge* avec, au fond, la flèche de l'Hôtel de ville de Bruxelles, des meubles, des ferronneries, en un mot les mille objets qu'un curieux favorisé de la fortune et libre de ses goûts parvient à réunir. Ses armes sont allées au Musée de la porte de Hal.

« A cheval donné on ne regarde pas à la bride », dit un proverbe. Proverbe d'application ridicule, quand il s'agit d'art. Cette fois les collections léguées à l'État belge sont excellentes, sans réserve aucune. Espérons qu'il saura les mettre dignement en relief. Pour le quart d'heure, logées tant bien que mal — plutôt mal — dans l'aile droite du Palais du Cinquantenaire, elles le cèdent, sous ce rapport, à la collection japonaise, formée par M. Michotte, et que l'État doit à la munificence de cet amateur. Cette dernière, en effet, occupe trente salles du pavillon de l'aile gauche. Le créateur de ce riche ensemble y a rassemblé les produits les plus divers de l'art appliqué; c'est

toutefois à l'estampe que sont allées ses préférences. On peut dire que toutes les phases de l'évolution de la gravure y sont représentées. Un tiers seulement de ces beaux spécimens a pu être exposé; les deux autres le seront à leur tour et, le roulement se faisant de quatre en quatre mois, le cycle entier sera révolu au bout de l'année. Les ressources de la collection s'accusent par ces titres donnés à certaines salles : *Les Enfants et les Jeux; La vie familiale; Le Théâtre et les Acteurs; Les Héros et les Dieux; Les Élégances*. Un catalogue sommaire a été dressé sous la direction de M. Michotte lui-même. Longtemps fixé à Paris et en relations familières avec Ingres, le passionné collectionneur assure que l'auteur de la *Source* professait pour l'art japonais une admiration profonde. Parmi les estampes exposées, il en désigne une qui aurait arraché à Ingres ce cri : « Je donnerais dix ans de ma vie pour avoir fait cela ! »



ANNEXE

L'Exposition de la Société néerlandaise de bienfaisance [1].

Les Vieux Maîtres.

Il y a dix-huit ans, la Société de Saint-Vincent-de-Paul convia notre public à une exposition d'œuvres d'art anciennes au profit des pauvres de la capitale et des faubourgs. Les galeries les plus célèbres du pays avaient été offertes et mises à contribution avec un égal empressement et l'on put voir, un instant, comme un reflet des splendeurs passées, les lambris de marbre du Palais d'Orange — on ne disait pas encore Palais Ducal — ornés des œuvres d'art les plus splendides.

Aujourd'hui encore, c'est la charité qui a donné naissance à l'admirable exhibition de la Société néerlandaise.

Le souvenir de l'Exposition de 1855 ne lui fera aucun tort, loin de là. Pour la majeure partie, les tableaux rassemblés en ce moment sont de tout premier choix, et si nous rappelons l'Exposition de 1855, c'est simplement pour constater que dans les trois cents œuvres environ qu'on a rassemblées, c'est à peine si trois ou quatre ont figuré jadis au Palais Ducal. Les principaux contributeurs à l'œuvre de bienfaisance néerlandaise sont des amateurs étrangers, en tête desquels il faut citer M. Suermont, d'Aix-la-Chapelle, qui a vraiment dépouillé sa précieuse galerie au profit des Hollandais malheureux et de l'immense agrément du monde cosmopolite des connaisseurs.

Toutes les écoles sont représentées à l'Exposition de la Société néerlandaise. On y trouve des manifestations

---

[1] *Écho du Parlement,* 15 mai 1873.

artistiques de toutes les époques depuis le XIV[e] siècle, c'est-à-dire avant l'invention de la peinture à l'huile et l'introduction des fonds pittoresques. Peu de musées offrent un tel nombre d'œuvres de prix; beaucoup couvriraient d'or certains de ces spécimens antiques dont la réputation d'ailleurs n'est plus à faire. Il faut ne pas s'être occupé d'art pour ne pas connaître, au moins de nom, par la gravure ou la photographie, les Frans Hals de M. Suermont, ses Van Eyck, son Ribera, ses Ruysdael.

La célébrité de ces éclatants spécimens n'éclipse pas d'autres toiles moins connues appartenant à divers propriétaires, au Roi lui-même, et ce n'est pas le moindre charme de l'assemblage exceptionnel qui nous occupe que cette quasi-confidence faite par le collectionneur au spectateur, en l'admettant à partager un instant les jouissances que dame Fortune lui a départies.

Chose assez singulière, notre école est en minorité à l'Exposition des Néerlandais. Vraiment leurs compatriotes y ont la plus large part, mais les rares Flamands que l'on rencontre brillent d'un fier éclat. *L'Homme à l'œillet,* de *Van Eyck,* la *Chute des Anges,* de *Rubens,* ne sont surpassés par rien. On nous objectera sans doute que *Frans Hals,* si richement représenté, est de notre pays par sa naissance. C'est vrai, mais Rubens aussi est né en Allemagne et nous le revendiquons avec trop de raison comme nôtre pour ne pas abandonner aux Hollandais Frans Hals, qui n'a pas laissé chez nous de manifestations de son incomparable pinceau.

L'école espagnole tient une large place à l'Exposition : Ribera, Velasquez, Herrera, Pontaja de la Cruz, Murillo, Goya y ont des spécimens variés et d'un grand style. Le XVI[e] siècle est presque exclusivement représenté par l'Allemagne : *Cranach, Dürer* et *Holbein,* splendide et grave trio; enfin la note joyeuse est donnée par la France que représentent Watteau et Boucher, personnifications si

franches de leur temps, comme Dürer et Holbein du leur.

Outre la variété des écoles, nous avons celle des genres. Sujets sacrés et profanes, portraits, intérieurs, paysages, marines, animaux morts et vivants, fleurs, accessoires, rien ne manque à ce Musée improvisé, où figurent même des dessins de maîtres. Cette forme si intéressante et si spontanée de leur génie, tout y est, sauf un catalogue, du moins à l'heure où nous écrivons. Jugeons donc les œuvres sur la mine, sauf à revenir plus tard à celles qui n'annoncent pas d'emblée le nom de leur auteur. Pas plus que le bon vin le bon tableau ne réclame d'enseigne.

Voilà dès la première salle — en commençant par le fond — une quarantaine de tableaux moyens et petits. C'est ici que M. Suermont a rassemblé les merveilles de sa galerie ; de quelque côté que l'on se tourne, des chefs-d'œuvre. Van Eyck coudoie Holbein, Dürer et Cranach se touchent; vous passez de Hals à Rubens par la transition de Rembrandt; Potter et Ruysdael se font face. Nous n'avons que faire ici d'un catalogue, tout cela s'affirme.

D'abord et pour toutes ces raisons *L'Homme à l'œillet,* de Jean Van Eyck. On désigne sous ce nom un personnage de soixante ans environ, à la figure expressive et fine, au regard pénétrant, aux lèvres pincées, au front et aux joues sillonnés de rides, — peut-être exagérées par le peintre, — mais dont la physionomie est assez personnelle pour ne laisser au spectateur aucune illusion sur aucun point. De sa main ridée le vieillard tient deux œillets qu'il semble offrir d'un geste assez aimable pour une figure si peu souriante. C'est un tout petit cadre; le personnage n'est pas même de grandeur naturelle. On ne voit pas ses épaules et les mains sortent assez gauchement du bord. On nous a même dit que primitivement elles reposaient sur une balustrade, et c'est admissible. Pour compléter la description il faut dire que *L'Homme à l'œillet* est vêtu de gris et coiffé d'un bonnet de martre zibeline qui se détache

à peine du fond sombre. La même fourrure entoure le col et les manches à la mode du XVᵉ siècle. Un anneau de chevalerie qui peut être celui de saint Antoine et qui dans tous les cas se compose des caractéristiques du saint : un *Tau* et une clochette. On a assez bien disserté sur l'identité du personnage, placé, semblait-il, sous la protection spéciale de saint Antoine. Il s'appelait donc Antoine, il était peint par Jean Van Eyck, donc c'était Antoine de Bourgogne, frère de Jean sans Peur, le même qui fut tué à la bataille d'Azincourt. Il y avait malheureusement une petite difficulté que signala un jour M. Weale en parlant du portrait, lorsqu'il fut exposé à Bruges en 1867. Antoine de Bourgogne n'atteignit jamais l'âge qu'indique la peinture.

On songea à Antoine, le bâtard de Bourgogne, fils de Philippe le Bon, mais lui n'avait pas vingt ans quand le peintre mourut. Bref on en est toujours réduit aux conjectures et, jusqu'à preuve nouvelle la clochette sera l'insigne d'un ordre, hypothèse assez admissible puisque l'institution de l'ordre de saint Antoine remonte très haut, au Vᵉ siècle même, selon Devigne.

Chose plus grave, des connaisseurs hésitent à attribuer à Van Eyck *L'Homme à l'œillet.* C'est pourtant le seul maître que rappelle d'emblée l'extraordinaire peinture dont il s'agit. Ce visage expressif, dont pas une ride n'est omise, ce procédé dont la minutie ne nuit en rien à l'ensemble et atteint la nature du plus près qu'il soit possible de l'atteindre, cette main gauche et quelque peu crispée, cette oreille qui seule est un prodige de travail, c'est bien là Van Eyck pour quiconque a vu et étudié le chanoine Pala du tableau de Bruges, ou le portrait de la femme du peintre, et mieux encore l'incomparable portrait de la Galerie Nationale de Londres, qui valut à son possesseur un emploi de 200 livres à la Cour de Marguerite d'Autriche. L'œuvre ne révèle-t-elle pas tout entière la

devise : *Als ik kan,* qu'on traduirait littéralement par : *Si je puis,* mais dont la vraie traduction serait : *Tout ce que je puis.*

L'école flamande, telle qu'elle est aujourd'hui connue, ne permet d'attribuer qu'à Van Eyck seul *L'Homme à l'œillet.* Au surplus, le tableau est célèbre, et il en a été fait à Paris, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, une eau-forte, qui est, dans son genre, un chef-d'œuvre. Si Van Eyck était un peintre inimitable, il avait aussi des modèles comme on n'en trouverait plus. Il a fallu plusieurs jours pour peindre l'oreille dont nous venons de parler.

Ce procédé patient rend-il mieux la nature que celui de Hals, de Rembrandt ou de Van Dyck? La question serait fort intéressante à examiner, surtout en présence des systèmes contemporains, mais elle nous entraînerait fort loin. Il faut dire cependant que sous l'apparente rigidité d'un Van Eyck, le sentiment vrai de la nature n'est pas moins vivace que chez Hals, par exemple, dont on croirait à tort que l'animation résulte d'un pinceau plus agile.

Nous avons consacré beaucoup de place à *L'Homme à l'œillet,* moins que n'en méritait l'œuvre et sa célébrité. Si comme le veut la tradition, la peinture à l'huile a été inventée par les Van Eyck, on reste confondu devant la perfection matérielle de l'œuvre dont quatre siècles et demi n'ont pas terni l'éclat et que ne raie pas la moindre fissure.

Une chose plus surprenante encore, c'est l'éclosion spontanée d'un art si parfait dès ses premières manifestations et dont les bégaiements doivent sans doute se chercher dans les manuscrits ou sous les voûtes des cathédrales, vrais palimpsestes de l'art. Il faut dire cependant que les enluminures précieuses du XIVe siècle et les peintures murales qui ont été découvertes jusqu'ici sont si extraordinairement éloignées des œuvres de Van Eyck, qu'on peut difficilement y chercher leurs prédécesseurs directs, plus difficilement encore leurs imitateurs.

La *Vierge* de Spinello Aretino, fresque transportée sur bois, est antérieure encore d'un siècle à la peinture à l'huile, car Spinello naquit tout au commencement du XIVe siècle. Il fut l'un des collaborateurs à l'œuvre gigantesque du Campo-Santo de Pise. La différence entre cette forme artistique et les œuvres flamandes les plus anciennes est frappante. Quoique sur fond d'or et relevée de dorures, la *Vierge* de Spinello n'a point cette gaucherie, cette roideur et cette absence de charme que l'art gothique rachète par l'intensité de l'expression. Les vierges et les bambini de Montegna ou de Raphaël ont plus de rondeur, mais non plus de grâce, et rien n'est charmant comme ce fond d'un bleu tendre parsemé de roses traitées avec une grande délicatesse. Quant à la peinture elle-même, si elle n'a pas l'éclat de la peinture à l'huile, elle est incontestablement d'une harmonie rare et qu'on ne retrouve pas dans la *Vierge* placée tout à côté, et qu'on attribue à Domenicho Ghirlandaio, le peintre-orfèvre florentin, qui put cependant utiliser toutes les ressources artistiques de la fin du XVe siècle : perspective, paysage et couleur à l'huile; à cette époque, le lien entre la Flandre et l'Italie est sensible, à part même l'introduction de la peinture à l'huile que les peintres de la Péninsule adoptèrent cependant sans enthousiasme. En Allemagne, au contraire, le fond d'or persista longtemps et l'on trouvera dans la seconde salle une petite vierge sur fond d'or qui rappelle par le type certaines œuvres d'Israël de Mecken de la chapelle Saint-Maurice de Nuremberg. L'art flamand du XVe siècle a donc ceci de particulier que seul il dispose d'un ensemble de ressources que d'autres écoles ignorent ou dédaignent : coloris éclatant, perspective aérienne, résultant de la substitution du paysage au fond doré ou monochrome.

En Allemagne, même jusqu'au XVIe siècle, il est fréquent de rencontrer des œuvres ayant conservé le fond d'or ou le fond uni. Lucas Cranach, Albert Dürer, Holbein

lui-même en fournissent la preuve. Il y a ici de ces trois maîtres des spécimens excellents; le petit portrait de femme de Lucas Cranach — l'ami et le peintre de Luther, avec lequel il s'est peint sur le beau tableau de l'église de Weimar — a un charme indéfinissable. C'est encore une des perles de la collection Suermont. La coiffure saxonne qui emprisonne complètement la tête encadre si bien le visage, en dessine si purement le galbe et donne à la physionomie je ne sais quoi de calme et de modeste. On voit peu de toiles de Cranach si grassement modelées. Une tête de vieillard, d'Albert Dürer, placée au-dessous, a un grand caractère. La ligne est puissante. Les cheveux rares sur le sommet du crâne et la barbe déjà grise, où les poils blancs se détachent encore comme des fils d'argent, encadrent la face rubiconde, étudiée avec la précision que Dürer savait allier à l'ampleur. Nous avouerons cependant que jusqu'ici aucun tableau du maître n'égale, à nos yeux, ces belles estampes où le génie d'Albert Dürer éclate avec une si rare puissance.

C'est encore M. Suermont qui a exposé ces deux portraits de Holbein, l'un sur papier et sans fond, l'autre entièrement terminé, qui font l'admiration des connaisseurs.

Le critique français Burger a parlé avec une grande admiration du portrait d'*Homme en noir*. Il disait en avoir vu une photographie qu'on aurait crue faite sur nature. Certes, c'est très vivant, mais ce ne sont pas les seules qualités patientes qui nous semblent devoir être signalées à l'attention du lecteur. Jamais une photographie sur nature ne donnerait cette noblesse de ligne, point cherchée, mais propre au maître; jamais non plus la photographie ne mettrait en relief, comme l'a su faire Holbein, la personnalité de son modèle. C'est là ce que jamais l'objectif ne donnera, qu'on le sache bien. Si l'homme est toujours lui-même, il n'en appartient pas moins au peintre

de chercher à accuser son individualité, de telle sorte qu'il ne soit pas seulement reconnaissable aux défauts de son visage, mais à l'ensemble de ses caractères, à ce qui constitue, en un mot, sa personnalité. Peu de maîtres ont poussé plus loin que Holbein cet art de faire vivre sur la toile l'homme tout entier. Son immortel *Érasme* en est une des preuves les plus convaincantes.

Entre Quentin Metsys et Holbein il y a un lien : ils furent l'un et l'autre les amis de Morus, et sans doute aussi ils travaillèrent l'un et l'autre en Angleterre, comme semblent l'indiquer de nombreux indices. Quoi qu'il en soit, Metsys se rapproche de Holbein sous bien des rapports, et le *Christ au tombeau,* de Bâle, touche de près par le sentiment au *Christ descendu de la Croix,* du Musée d'Anvers. L'*Ecce Homo,* de l'Exposition néerlandaise, « suant sang et eau », dont le front est si affreusement meurtri par la couronne d'épines, est une œuvre d'une rare expression et très proche du même sujet conservé au Musée d'Anvers. Disons, en passant, que c'est ce tableau qui a donné lieu à un procès entre son possesseur primitif et un artiste anversois qui en avait découvert la valeur. L'œuvre méritait bien, en effet, qu'on se disputât. Le buste du Sauveur est extraordinairement étudié; les mains aussi nous semblent porter irrécusablement les caractères du maître. On trouve donc encore des Quentin Metsys ignorés. Voilà les chercheurs de découvertes encouragés pour vingt ans encore.

Une tête de Quentin Metsys, exposée celle-ci par M. Suermondt, *Sainte Isabelle de Portugal,* est conçue dans une autre gamme. Elle rappelle, par le style comme par la disposition, les têtes du même genre de la collection Van Ertborn au Musée d'Anvers.

Les amateurs de rareté feront bien de ne pas laisser passer inaperçus, malgré leur extrême petitesse, un Alhdorfer et un Aldegrever, appartenant l'un et l'autre à

M. Suermondt et placés sous le portrait en pied de Philippe II, dans la première salle. Comme A. Dürer, leur maître, Alhdorfer et Aldegrever se sont surtout signalés comme graveurs. Ils ont suivi de plus près leur maître dans l'art de la gravure que dans celui de la peinture. Après Dürer, l'école nurembourgeoise a produit encore des chefs-d'œuvre, mais l'astre était déjà à son déclin. A côté de Dürer, Aldegrever s'éclipse.

*
* *

Les Flamands et les Hollandais.

Un précédent article nous a permis de montrer l'art flamand encore fidèle à la forme naïve et patiente des miniaturistes du moyen âge. Il fallut deux siècles environ pour rompre les dernières attaches traditionnelles, et, chose singulière, à partir du jour où Rubens expose aux yeux de la foule ses créations vivantes, l'élan décoratif est si général que le passé s'efface devant le rayonnement de l'école d'Anvers. Pas la moindre tentative de retour, pas une note discordante au concert où la voix du maître domine seule.

Le fait est d'autant plus digne de remarque que l'école d'Anvers n'est pas une création de Rubens, comme on l'a dit souvent. Rubens trouva autour de lui plus de collaborateurs que d'élèves, et l'on peut dire que jamais, à aucune époque, dans aucun pays, un homme ne fut mieux secondé. L'organisation des gildes avait d'ailleurs ceci de bon, qu'elle assurait en bien des circonstances une action commune que le travail libre exclurait de nos jours.

Pour n'en citer qu'une seule preuve, rappelons que Rubens, absorbé très sérieusement par des missions diplomatiques, put cependant mener à bonne fin, dans l'espace d'une couple d'années, toute la décoration du Luxembourg et la décoration, plus importante encore, de l'église des

Jésuites d'Anvers, indépendamment des travaux qu'il fit dans le même espace de temps pour des particuliers. Pour faire face à de telles nécessités, il dut mettre en réquisition le pinceau des artistes les plus habiles du pays, et c'est ainsi qu'on le trouve à une même époque entouré d'une vingtaine de collaborateurs de tout âge, y compris Van Dyck, Jordaens et Snyders. Il est à peine besoin d'ajouter que la plupart des peintures exécutées dans ces conditions ne furent même pas retouchées par le maître, qui n'en reste pas moins le créateur de l'ensemble.

Les tableaux peints entièrement par Rubens lui-même sont donc très rares, et le grand peintre nous l'apprend dans une lettre connue. Il offre aux amateurs, dit-il, trois genres de tableaux : ceux qu'il compose, ceux qu'il retouche et ceux qu'il peint entièrement, selon le prix que l'amateur veut y mettre. Dès lors, on s'explique l'existence des quatorze cents toiles authentiques de Rubens.

Il résulte de tout ceci que l'on doit se montrer fort circonspect avant d'attribuer au grand peintre anversois une œuvre quelconque, particulièrement si l'on se fonde sur le procédé. Par contre, on a plus de chance de trouver la main tout entière du maître dans des œuvres de dimensions moyennes et dans les portraits que dans les grandes toiles où le concours d'auxiliaires était indispensable. La *Chute des Réprouvés,* édition très réduite d'un tableau de la Galerie de Munich, peut être considérée comme une œuvre originale. Si rien ne nous affirme que cette merveille a servi de guide au maître pour sa toile plus grande, il est certain que la réduction est plus simple que la composition en grand, comme le prouve la gravure placée sous le tableau. La question d'ailleurs est accessoire. Ce que l'on peut affirmer, c'est que c'est là un pur chef-d'œuvre, et Rubens n'eût-il laissé que cette seule création serait encore le plus prodigieux des génies artistiques. Le célèbre peintre anglais Reynolds, qui s'y connaissait, fut plus

frappé de cette *Chute des Réprouvés* de Rubens que d'aucune autre œuvre qu'il eut l'occasion de voir sur le continent. « Si l'on considère », dit-il, « la fertilité d'invention qui se trouve dans cet ouvrage, ou l'esprit qui règne dans la composition d'un nombre aussi considérable de figures, ou l'art avec lequel les lumières et les ombres sont distribuées, la franchise du pinceau, la facilité du faire et, ce qui est plus extraordinaire encore, la correction et le goût admirable du dessin des figures, vues en raccourci dans les attitudes les plus difficiles à exécuter, il faut convenir que *ce tableau offre les plus grands efforts de génie que l'art ait jamais produits.* » C'est qu'en effet le sujet est ici rendu comme il devait l'être, et s'il fallait voir une semblable composition traitée de grandeur naturelle, il n'existerait aucune œuvre qu'on pût lui comparer. L'avalanche de corps humains qui traverse la toile obliquement dans toute sa hauteur acquiert une rapidité vertigineuse. Les plus lourds, les gourmands, tombent d'abord, et à leurs flancs s'accrochent les monstres les plus hideux que jamais l'imagination d'un peintre ait enfantés. Les démons poussent, tirent, se disputent en entraînant dans les gouffres béants cette proie humaine, que poursuit même dans sa chute un monstre aux cent têtes, et sur laquelle se vautre un horrible fouillis de serpents, de tigres, de lions plus hideux encore et que l'on croit entendre hurler en déchirant leur proie. Étudiée en détail, cette œuvre étonnante a plus de prix encore. Il semble que le maître ait voulu faire de son sujet une étude particulière. La forme est partout correcte et les types sont d'une variété extrême. Les visages que glace la terreur, ou que contracte la souffrance, sont rendus avec une éloquence sans pareille, et chaque nouvelle étude révèle une perfection de plus. La *Chute des Réprouvés* fut exposée à Munich en 1869, et malgré le voisinage de la Pinacothèque, elle y produisit encore une sensation profonde.

Nous avons émis quelques doutes en ce qui concerne l'antériorité de l'œuvre maintenant exposée à Bruxelles sur celle de Munich. Rubens, en effet, dans ses projets de tableaux, était plus sobre, et l'Exposition même nous fournit de quoi le prouver par plusieurs esquisses en grisaille, notamment le *Christ entre les larrons*, dont l'exécution en grand est au Musée d'Anvers, et un projet pour la *Prise de Paris par Henri IV*, qui figure, croyons-nous, dans le catalogue des tableaux délaissés par Rubens.

Il y a enfin *La Fortune* et *Mars et Vénus*, autres esquisses provenant de la collection Jaback à Cologne, Jaback qui fut l'ami de Rubens et dans la maison de qui on a longtemps prétendu que le peintre ouvrit les yeux à la lumière. Il n'y a qu'un rapport indirect entre ces jolis travaux et la *Chute des Réprouvés*. Trois têtes de mages, études du tableau du Louvre, exposées par Mme de Beauffort, ne représentent pas le maître sous un jour avantageux.

Les deux têtes de lionceaux, appartenant au Roi, portent l'empreinte mieux accentuée du grand peintre, qui avait une prédilection marquée pour le lion, que, d'ailleurs, il a rendu mieux que pas un artiste.

Ce que nous disons de la manière de procéder de Rubens et du nombre relativement restreint des œuvres qu'on peut considérer comme entièrement de sa main peut s'appliquer également à Van Dyck, qui laissa en Angleterre une véritable école de portraitistes, d'où Reynolds lui-même procédait en droite ligne. A Anvers aussi, il trouva des collaborateurs assez adroits pour que, quelques années après sa mort, un peintre cité comme témoin dans un procès pût déclarer qu'il lui serait difficile de distinguer ses propres copies des originaux de Van Dyck, chez qui il avait travaillé. Le portrait du Président Roose, exposé par Mme de Beauffort, est évidemment un Van Dyck de second ordre.

M. Du Bus de Ghisignies possède, croyons-nous, un

portrait en buste du même personnage, de qualité meilleure. D'autres œuvres encore, un *Groupe d'Anges,* une *Assomption de la Vierge,* un *Portrait d'homme*, le cèdent aux grisailles intéressantes qui représentent le mieux le maître.

Le portrait du prince François-Thomas de Savoie est un des nombreux portraits en grisaille que le peintre a faits pour être reproduits par la gravure. Il fallait toute l'habileté des graveurs flamands de l'époque pour faire, à l'aide de semblables éléments, ces chefs-d'œuvre du burin que toute la précision contemporaine ne réussit pas à égaler. L'esquisse du grand tableau de l'église Saint-Michel à Gand, le *Christ en Croix*, est pleine d'intérêt à cause des modifications que le peintre a cru devoir introduire dans le grand tableau. Comme dans la grande toile, saint Jean pose la main sur l'épaule de la Vierge, familiarité qui ne fut pas tolérée plus tard par les marguilliers de Saint-Michel, lorsque Bolswert eut à graver le tableau.

Jordaens est représenté à l'Exposition néerlandaise par une tête de jeune femme coiffée d'un chapeau et portant une corbeille de fleurs. Ce tableau, qui appartient au prince Galitzin, est probablement le portrait de la femme du peintre, la fille de son maître, Van Noort, qui fut également le maître de Rubens.

Au Musée de Cassel, on peut voir de Jordaens un admirable tableau où il s'est peint avec sa femme et entouré de sa famille. Catherine Van Noort y apparaît beaucoup plus jeune.

Les principaux Teniers de l'Exposition sont une *Kermesse flamande* à M. Suermondt; une diablerie : l'*Arrivée du Mauvais Riche aux Enfers,* au même; une curieuse *Exaltation du Sacrement de Miracle,* peinture sur marbre, et un *Concert de Village,* intérieur de cabaret appartenant à M. Van de Woestyne, et jadis exposé au Palais Ducal par la Société de Saint-Vincent-de-Paul. Ces quatre

tableaux, quoique de petites dimensions, sont des spécimens ravissants de la peinture du maître. La Kermesse a cette animation, cette verve que l'on ne trouve que chez Teniers. Ces « magots » dansent, boivent, se disputent et s'embrassent avec un entrain dont nos kermesses flamandes n'offrent plus guère le spectacle. On prétend que Teniers, le Châtelain de Perk, troussait ces petites merveilles en une après-dînée. Pour l'admettre, il faudrait croire que les jours ont bien raccourci depuis le XVII[e] siècle.

Le *Concert de Village* est dans un tout autre genre, non moins vivant et expressif. C'est une composition de sept à huit personnages tout à leur affaire. C'est ainsi qu'il faut voir et, si possible, posséder Teniers. Le *Mauvais Riche aux Enfers*, quoique supérieurement exécuté, représente le maître sous un jour moins agréable. Teniers était avant tout le peintre des villageois. Dans les diableries, il est moins drôle que Breughel.

Un Fyt de premier ordre (à M. Suermondt) ; un Snyders, tableau de fruits, du même, et une ravissante guirlande de fleurs du jésuite Seghers, à M. le comte Bloudoff, complètent la série des collaborateurs de Rubens.

On sait combien fut rapide le déclin de l'école d'Anvers après la mort de Rubens. Les grandes toiles n'étaient plus que le pâle reflet de la manière et des dispositions du maître, par qui et pour qui tous semblaient avoir vécu. Toute l'habileté pratique des Anversois n'aboutissait qu'à des pastiches, et l'Académie d'Anvers, fondée au milieu de cette période de décadence, ne fit peut-être qu'accélérer la chute du grand art. Les maîtres hollandais avaient mis à la mode un genre plus intime.

Le protestantisme excluait l'art du temple pour le transporter dans la demeure bourgeoise, donnant une direction toute nouvelle aux recherches des peintres. La Belgique subit l'influence de sa voisine, et l'on vit se former une nouvelle école avec Gonzalès Coques comme représentant

le plus distingué. C'était un portraitiste en petit, affectionnant les jolis intérieurs et les beaux jardins pour y produire ses personnages. Doyen de la corporation des peintres d'Anvers, il jouissait d'une juste considération. Mme la comtesse de Beauffort a exposé un tableau dû à la collaboration de Coques et de Van Ehrenberg et représentant le *Président Roose dans sa galerie de tableaux*. Faisons remarquer, en passant, que si le personnage du portrait attribué à Van Dyck est le Président Roose, il est difficile d'admettre que celui du tableau de Gonzalès Coques soit le même. Van Ehrenberg naquit en 1630 et ne fut reçu peintre qu'en 1662. Le Président Roose devait avoir environ 76 ans pour être peint dans un intérieur de Van Ehrenberg. Or tandis que plus de vingt ans auparavant, Van Dyck le peint sous les trait d'un vieillard à cheveux blancs, il se trouva si complètement transformé par le pinceau de Coques, que nous n'avons plus devant nous qu'un homme d'une quarantaine d'années, portant le costume du commencement du siècle dernier.

Tout cela n'empêche pas le tableau d'être fort joli. La petite figure peinte par Coques est d'une extrême finesse; l'intérieur, un peu froidement traité, est d'un effet de perspective bien rendu. Le parquet de marbre blanc et noir est d'une fuite extraordinaire. La galerie des tableaux se compose d'œuvres absolument inédites. Nous y avons trouvé la reproduction d'une toile connue. Au reste, tous les tableaux — reproduits ou composés — sont d'une même main, quoique portant des signatures, notamment celle de Gysels. Noms bien obscurs à côté de ceux des peintres hollandais d'alors. Le sceptre de l'art n'est décidément plus à notre pays. La Hollande, au contraire, est encore à cette époque dans toute sa splendeur artistique. Rembrandt, Frans Hals, Vander Helst, Ostade, Ruysdael et vingt autres illustrent la seconde moitié du XVIIe siècle. Toute cette école est excellemment représentée à l'Exposition néerlan-

daise. Si Rembrandt y est clairsemé, on n'y compte pas moins de douze Frans Hals de toutes grandeurs et de tous genres. Le lecteur sait déjà que ce grand peintre vit le jour en Belgique, à Anvers. Il n'a rien de commun avec notre école, pourtant, et ne doit pas plus à Rubens et à Van Dyck qu'à Rembrandt, qui le suivit de près dans la carrière, sans rien lui emprunter non plus, quoiqu'ils fussent voisins et quoique Frans Hals fût déjà un fier homme quand Rembrandt faisait sa *Leçon d'anatomie*. Lorsque Van Dyck visita la Hollande, on dit qu'il alla se faire peindre par Frans Hals et qu'ayant pris à son tour la palette, le maître anversois fut d'emblée reconnu par son émule hollandais, non à ses traits, mais à sa peinture. L'anecdote n'a d'autre valeur que d'établir combien peu de rapports Hals entretenait avec son pays natal.

Nous n'avons à l'Exposition aucune œuvre de la première jeunesse ni de la vieillesse de Frans Hals. Les œuvres de la fin de sa longue carrière sont d'ailleurs fort rares et nullement déchues, bien au contraire. Les splendides portraits peints à 80 ans, et que l'on voit à Harlem, surpassent peut-être tout ce qu'il a produit. Au reste les tableaux de l'Exposition ne sont pas datés, sauf le petit portrait catalogué sous le n° 19 et qui porte la date de 1625. C'est un cavalier coiffé d'un feutre à grands bords et qui rappelle beaucoup par la physionomie le personnage de l'inimitable portrait de la Galerie Pourtalès, vendu 40,000 francs il y a quelques années. Ce portrait était de 1624.

Le peintre était alors dans toute la force de l'âge et du talent. C'est une ravissante chose que cette petite peinture sur fond gris, d'une franchise et d'un relief extraordinaires. Théodore De Keyser, que nous verrons tantôt, n'est ni plus fin ni plus serré. C'est de la même année que date le *Joueur de flûte* (n° 6), encore un beau spécimen. Des connaisseurs attribuent à la même année les ravissantes petites

compositions appartenant au Roi, et où nous voyons des fillettes jouant avec un chat, et un petit garçon et une jeune fille jouant aux cartes. C'est traité dans une gamme grise et fine qui fait songer à Chardin. Si la composition a moins de grâce, la peinture a plus de saveur. Et pourtant, ce talent déjà si magistral grandit encore, et dix ans plus tard nous le voyons produire la *Petite fille d'Ilpenstein et sa bonne.* L'adorable chose que ce portrait! Que c'est vivant et expressif! Tout engoncée dans sa collerette de dentelle et de vertugadin broché d'or comme une petite vieille, l'enfant a tant de grâce et de fraîcheur encore; son petit sourire, accompagné d'un regard triste, est si admirablement peint qu'on se sent ému devant cette peinture. Comme ce puissant pinceau se fait souple et léger pour peindre les traits délicats de l'enfant et ses mains potelées! La tête de la bonne est pour sa part un chef-d'œuvre de fermeté et de franchise, et la face souriante de la jeune fille, encadrée de la coiffe blanche, tient admirablement son plan.

C'est là évidemment le plus beau Hals du salon, et le voisinage de sa célèbre voisine la vieille Hille Bobbe ne le fait point pâlir. Sans doute, c'est une peinture extraordinaire que cette vieille ribaude qu'on croit entendre pousser un éclat de rire aussi âcre que le cri de sa chouette. C'est d'un jet magnifique, d'une crânerie de touche et d'une sobriété de ton qui font penser à Vélasquez. Mais ces qualités font l'œuvre frappante plutôt que l'œuvre parfaite.

C'était une toile faite pour éblouir, peinte comme à coups de sabre et qui doit sa réputation à son côté frappant d'originalité. Courbet en a fait une copie.

Le *Bourgmestre de Harlem,* à M. Pillet de Paris, semble antérieur de peu à la *Hille Bobbe.* C'est encore un beau spécimen de la manière large du maître. Le personnage représenté figure aussi dans un des tableaux de confréries du Musée à Harlem.

Frans Hals a eu peu d'imitateurs, surtout dans les grands ensembles. Dans le portrait, Théodore de Keyser a évidemment travaillé sous son inspiration.

Deux volets d'un triptyque absent et un grand portrait en pied exposés par M. Suermondt figurent au nombre des plus belles productions du maître. Il n'a pas la fougue de Frans Hals, mais il l'a souvent — égalé et parfois surpassé — toujours dans petites choses. Comparez par exemple les portraits du petit triptyque à celui de *Catherine Hooft,* de grandeur naturelle. Sans doute le grand portrait est d'une précision rare, d'un bel effet et d'une habileté pratique peu commune, mais comme ces qualités si précieuses dans les petites effigies se traduisent presque en défauts dans la grande ! La nature de De Keyser le poussait donc vers les petites choses, et parmi les portraitistes en petit on peut lui assigner une belle place, moins rapprochée cependant de Holbein que celle que lui crée le hasard à l'Exposition néerlandaise.

Nous voici devant Rembrandt. Son *Rabbin* (402) est de 1645. C'est, si nos souvenirs sont fidèles, presque contemporain de la *Ronde de nuit,* et la manière le dirait à défaut de date. Ce n'est pas une peinture à voir de près. Elle est évidemment de celles dont le maître a pu dire avec le plus de raison que « l'odeur de la couleur est malsaine et que la peinture n'est pas faite pour être flairée », ce que Descamps trouvait très impoli. Vu à distance, par contre, ce *Rabbin* est d'une rare puissance d'effet et au moins égal à ses confrères de Dresde, de Cassel et d'Amsterdam.

Certes, si l'on s'oubliait un instant, on croirait rêver en apprenant que cette lumière dorée, baignant de ses flots ce personnage vêtu de velours et de soie, comme un noble vénitien a pénétré dans l'atelier d'un peintre d'Amsterdam. C'est un fait que l'on expliquerait d'ailleurs difficilement, car il semble probable que Rembrandt ne visita jamais

l'Italie. Laissant toutefois à part ce parti que Rembrandt sut tirer des oppositions de lumière et d'ombre, il est plus de son temps et de son pays qu'aucun autre maître, et la sincérité de tous ces types, de même que la simplicité de ses paysages, nous le prouve. Est-il rien de plus vrai que cette vue exposée dans le n° 56 ? Ne sont-ce pas là les horizons de la Hollande dans toute leur pittoresque simplicité et tout leur charme ? C'est là un fait frappant chez le maître dans ses intérieurs; il n'admet le jour que parcimonieusement. C'est le docteur Faust ou le bourgmestre Six. Porte-t-il la scène au dehors au contraire, il veut l'espace, et c'est de l'intensité même de la lumière qu'il tire sa vigueur. Rembrandt, au reste, a ses prédécesseurs et ses successeurs, et son maître, Lastman, assez obscur, a exercé une influence incontestable sur le développement de son génie. Comme paysagiste, nous lui trouvons des comtemporains : Hercule Seghers, par exemple, peintre presque inconnu, dont M. Suermondt a exposé le seul tableau signé qui existe et dont six toiles figuraient dans la vente de Rembrandt.

On ne saurait contester les affinités qu'il y a entre les deux maîtres. Bref c'est une erreur qu'il importe de combattre, après tant d'autres qui ont été commises à propos de Rembrandt, que ses premiers titres à notre attention seraient dus à une sorte de charlatanisme dont sa haute puissance artistique n'avait que faire et dont la sincérité de son talent exclut jusqu'au soupçon.

A côté des deux représentants illustres des écoles de Harlem et d'Amsterdam, il convient de citer le chef de l'école de Delft, Michel Mireveld, que son antériorité aurait dû nous faire signaler d'abord. Mireveld est mort un an après Rubens, et son pinceau a retracé les traits de la plupart des illustrations hollandaises de la fin du XVIe siècle.

Le portrait catalogué dans le n° 163 et sous le titre de

La Veuve, est une œuvre sympathique par elle-même et que son titre rend plus intéressante encore. Elle appartient à M. Crabbe. Il n'y a aucun rapport entre cette peinture et la manière de Hals ou de Rembrandt. Hals et Rembrandt sont presque des Hollandais de contrebande. Mireveld, au contraire, a tout le calme naturel et toute l'austérité du XVIe siècle encore. La jeune personne du portrait intitulé *La Veuve* est coiffée de la huque du temps, que portaient également dans notre pays les bourgeoises.

Deux portraits d'homme appartenant à M. Suermondt sont postérieurs à la *Veuve.* Le peintre conserve toute sa rigidité plus accentuée, encore dans un portrait d'Uitenbogaert, théologien hollandais (n° 83).

Enfin le portrait de dame (n° 205), appartenant à M. Van Hoobouck de Ten Hulle, est peint l'année même de la mort du peintre. C'est d'un ensemble magnifique. Les guipures sont traitées avec une patience qui n'a nullement nui à l'ensemble. La tête à quelque peu souffert.

Comme le vert galant de la chanson, Frans Hals avait le talent de boire et même celui de battre... Mme Hals. Il laissa pour élèves les deux peintres qui le mieux du monde ont traduit les charmes du Cabaret : Ostade et Brouwer. Ni l'un ni l'autre ne sont représentés par des œuvres importantes. Il y a du premier un petit fumeur, vu de dos, chef-d'œuvre de nature et de bonhomie, mais c'est peu de chose pour le maître qu'on peut qualifier de Michel-Ange de la peinture de genre. Quant à Brouwer, nous avons de lui une *Vieille à sa toilette* une *Rixe de cabaret* et deux autres tableaux d'une importance secondaire pour l'homme qui signa les œuvres de premier ordre du duc d'Arenberg et du baron de Steengracht à la Haye. Il est vrai que les œuvres de Brouwer sont rares, quelle qu'en soit la qualité.

Le moindre titre de gloire d'Ostade n'est pas d'avoir formé Jean Steen, ce perpétuel rieur, qui a semé à tous les vents ses petits et ses grands épisodes de la vie intime

de son temps. Encore un grand buveur, dit-on, et qui brassait sa bière lui-même.

Pourtant c'est difficile à croire, car Steen n'a peint que tout au plus vingt ans et nous a laissé plus de cinq cents tableaux. Et que de chefs-d'œuvre! Presque pas de galerie célèbre qui n'ait de lui au moins une toile capitale. Le *Concert de famille*, exposé par un anonyme, nous représente le peintre pinçant de la guitare avec ce rire joyeux et goguenard qu'il se donne presque partout où il apparaît. Il est en compagnie de plusieurs personnages qui font chorus. L'intérieur est beau, éclairé merveilleusement par une fenêtre ouverte, sur l'appui de laquelle Steen a posé son grand vidrecome plein, dont il semble presque chanter les charmes. C'est dessiné avec une grande élégance et certainement très distingué. Le *Concert* est d'ailleurs une œuvre connue et que plusieurs auteurs ont citée comme datant de la meilleure époque du maître. Il avait alors 40 ans.

Un peintre assez bien représenté à l'Exposition et que les faces multiples de son talent rendent particulièrement digne de l'attention du visiteur, c'est Vandermeer, de Delft, que le critique français Burger a mis pendant un temps à la mode. Comme peintre de genre, il tient de Metzu et même de Pierre de Hooghe, tandis que comme paysagiste il tient de Hobbema et d'autres encore. Ce qui est certain, c'est que le Musée de La Haye montre de lui une vue de Delft qui est une des plus belles choses que l'on puisse voir et encore une fois dans un autre genre. Est-ce partout le même homme? La question mériterait d'être définitivement tranchée, et M. Burger en la présentant ne l'a pas simplifiée, à coup sûr. Certaines de ses attributions étaient un peu hasardées. Ceci ne s'applique pas à la *Femme à sa toilette* qui, de la collection même de Burger, a passé dans la galerie Suermondt et qui figure à l'Exposition des Néerlandais. Comme effet d'intérieur,

c'est certainement bien rendu et fort harmonieux. Cela pourrait se signer Terburg. Chose curieuse, le hasard a donné un pendant à ce joli tableau à l'Exposition même. En même temps que M. Suermondt envoyait la *Jeune fille à sa toilette,* M. de Robiano envoyait la *Correspondance;* même intérieur, même personnage, même costume et presque mêmes accessoires. Le rapprochement serait plus intéressant encore si les deux œuvres étaient placées côte à côte. Mais l'œuvre la plus charmante de Van der Meer que nous ayons ici, c'est le *Cottage rustique* (pourquoi ce nom anglais donné à une demeure hollandaise?), où le soleil projette sur la façade l'ombre du grand tilleul. Que c'est propret, que c'est calme, qu'il doit faire bon sous ses grands ombrages! Cette petite toile, à peine grande comme les deux mains, est certes une des choses les plus ravissantes qui se puissent voir, et plus d'un amateur doit l'envier à son heureux possesseur.

Nous avons entendu beaucoup discuter, à propos de l'Exposition hollandaise, le mérite relatif du paysage ancien et du paysage moderne. Les artistes — et des plus sérieux — attribuaient la palme à nos contemporains. Eux seuls, disaient-ils, ont traduit la nature vraie sans les ficelles que les anciens mettent en œuvre; repoussoirs, jeux du pinceau, etc.

Le petit Van der Meer, dont nous venons de parler, manque-t-il d'aucune des qualités que prisent les paysagistes modernes? Le ton y est d'une finesse très grande et la peinture d'une ampleur considérable. Ce n'est ni trop, ni trop peu fait et — entre nous — c'est beaucoup plus savant que les travaux de M. X ou de M. Y. Il est vrai que la science et le paysage n'ont pas besoin de marcher d'accord, selon beaucoup d'amateurs respectables. Il y a dans les œuvres anciennes comme dans les modernes des degrés. De plus, il faut tenir compte de l'action du temps sur les tableaux, et il ne manquera certes pas de personnes

qui croient avec nous que la valeur d'un Hobbema ou d'un Ruysdael ne résulte pas uniquement de la noirceur que le temps a donnée à certains de leurs tableaux. Rendues à leur état primitif, les bonnes toiles de ces maîtres garderaient assez de poésie dans l'effet et le site pour mériter encore notre admiration.

Le Hobbema du Roi, quoique un peu noir, n'en est pas moins d'un grand effet et d'un très beau caractère. Peut-être le peintre a-t-il, dans la distribution de la lumière, un peu trop sacrifié au goût de son temps en accumulant ses forces d'avant-plan, mais ce défaut — si c'en est un — il le rachète par une harmonie qui dans le paysage a bien sa valeur, surtout lorsque le site est bien choisi et rendu avec savoir. Plus savant encore est Paul Potter, et celui-là, certes, ne peut encourir le reproche d'avoir manqué du sentiment vrai de la nature, malgré sa prodigieuse minutie. On a parlé souvent de la précision un peu sèche du *Taureau,* de La Haye. Voici un paysage plus détaillé encore, et des dernières années du maître, mort, comme on sait, à 29 ans. C'est la vue d'une allée du bois de La Haye. Sous les grands arbres, les piqueurs et les chiens du Stadthouder, qui part pour la chasse. Au premier abord, ce Paul Potter ne frappe ni par le ton, ni par le site, ni par l'effet. Et pourtant il attire par la grandeur de sa ligne et la profondeur de ses masses de verdure, d'un ton assez froid, mais d'une grande tournure. Ces grands arbres touffus se détachent les uns sur les autres avec leur couleur particulière, le port de leurs branches et la rondeur générale de leur couronne, sans que le peintre se soit relâché sur un seul détail. Vus de près, ces arbres sont analysés feuille par feuille. Les troncs moussus, transpercés parfois, sont traités avec un respect pareil du détail, mais ils sont merveilleusement à leur place et l'air circule partout. Les petites figures d'hommes, de chevaux et de chiens ne sont pas moins précisées. Le tout est à voir à la loupe. Nous

en conseillons sans sourciller l'expérience aux amateurs. Certes, le système ne serait pas à prendre comme idéal, mais en tirer un semblable parti, cela est merveilleux. Potter est souvent plus sympathique; nulle part on ne peut mieux se rendre compte du savoir de l'homme, dont il faut avoir vu ce tableau pour pouvoir l'apprécier tout entier.

Ruysdael, plus abondamment représenté, est surtout très varié à l'Exposition. Tour à tour peintre de paysages, de marines et de vues de villes, il faut l'étudier dans ses divers genres. Sa *Marine* (n° 30 du catalogue) est une œuvre magistrale dans ses étroites dimensions La mer houleuse incline les vaisseaux dans des sens divers et le vent enfle leur voile qui cède. Le ciel, chargé de menaçants nuages, achève de donner à l'œuvre un caractère très imposant.

La *Vue des environs de Haarlem,* où le regard plane sur de vastes horizons, est naturellement plus calme. Pourtant, le maître se retrouve dans la grandeur de son ciel et la manière admirable dont il saisit les vastes ombres que projettent sur le sol les nuées qui passent. Au premier plan, les grandes blanchisseries d'Overveen donnent de l'animation au site. La *Place du Dam,* à Amsterdam avec figures d'Eglon Vander Heer, le cède évidemment aux deux œuvres précédentes et à la vue du *Vyverberg* de La Haye, appartenant à M. de Bloudoff. Ici les figures sont de Wouvermans. Ce tableau, qui sans doute a quelque peu noirci, a une grandeur d'effet peu commune. Les grands arbres ont une belle silhouette et sont touchés avec une ampleur qu'il est curieux de rapprocher de la minutie de P. Potter. Tandis que le nom du maître repasse sous notre plume, citons de son père Pierre Potter, qui fut aussi son maître, des œuvres qui prouvent que le peintre fut à bonne école. Le *Grand Loup*, appartenant à M. de Bloudoff, ministre de Russie, pourrait être signé Snyders, et la *Vanitas*, nature morte, est d'une finesse de touche

et d'une harmonie argentine égales à celle de Teniers. Un magnifique Vander Neer : *Une Nuit sinistrement éclairée par les lueurs d'incendie* et un *Petit clair de lune*, du même, représentent ce beau maître dans la riche réunion qui nous occupe.

Un peintre rare et admirablement représenté à l'Exposition est Adrien Van de Venne, dont les deux beaux paysages animés de figures seront une révélation pour beaucoup de personnes. On ne saurait rien voir de plus fin ni de plus animé. Adrien Van de Venne est, comme on sait, l'illustrateur des œuvres de Jacques Cats, et le poète dut certainement au peintre une partie de sa popularité.

Il n'y a pas moins de douze Van Goyen à l'Exposition. Il y en a de fort beaux, tant à M. Suermondt qu'à MM. Tesse et Pillet, de Paris, et à M. le comte du Chastel.

Un magnifique Backhuizen, à M. Delbecque; une *Flotte en pleine mer* et un *Rendez-vous de chasse*, de Lingelbach, ne doivent pas échapper au visiteur. A ceux qui aiment les marines, nous recommandons surtout un Liévin Verschuur de grande dimension et comme on en voit peu. C'est une *Vue de la Meuse devant Dordrecht*. La transparence des eaux, dont une légère brise semble rider la surface, est rendue extraordinairement.

Les Hollandais, si minutieux dans l'interprétation de la nature et si intimes, devaient exceller, on le comprend, dans la reproduction des objets variés qui constituent le genre que l'on appelle nature morte. Ils ont eu également les premiers peintres de fleurs du monde. M. le Ministre d'Angleterre a exposé un petit panneau signé J. Van de Velde, qui représente un verre de bière à moitié plein, des huîtres et des citrons.

Ce Jean Van de Velde, paysagiste habile, excellait surtout dans la nature morte. On verrait difficilement une œuvre mieux réussie que ce verre de bière où reste un peu

d'écume et ces huîtres assez savoureuses pour constituer un vrai supplice de Tantale dans notre mois privé d'*r* (sans jeu de mots).

Comme soin de travail, l'œuvre la plus prodigieuse de l'Exposition, c'est le grand bouquet de fleurs appartenant à M. Suermondt et signé Jean Van Huysum. Quoique d'un extrême fini, ces fleurs conservent un ensemble et une solidité de travail qui font de ce tableau une merveille du genre. Mort en 1720, Van Huysum fut certes le digne continuateur des anciens. Dans son genre, nul ne l'a surpassé. Van Dael, presque un contemporain, l'a évidemment pris pour idéal, mais il est resté loin derrière lui. Un bouquet de fleurs, exposé par M. le comte de Espine, n'est pas cependant une chose ordinaire. Van Dael sut se faire, à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, une réputation plus durable que les roses, mais à laquelle toutefois il survécut. Combien d'autres ont eu le même sort !

Les Espagnols.

Pour la majeure partie d'entre nous, deux hommes caractérisent à eux seuls toute l'école espagnole, tout son génie artistique : Vélasquez, Murillo. Nous savons que le premier a fait beaucoup de portraits, surtout de Philippe IV ; nous savons que l'autre peignait des mendiants et des Vierges et surtout l'*Immaculée Conception* du Louvre, un tableau de plus d'un demi-million! Notre science va peu au delà. Dans tous les cas, la peinture espagnole est une peinture *noire,* et si par hasard on déterre chez un brocanteur quelque toile bien enfumée où deux ou trois clairs révèlent seuls le sujet, — un coup de pistolet dans une cave, — ce sera peut-être un Ribera, car celui-là aussi a quelque renommée chez nous.

Rien n'est plus naturel au fond que les notions incom-

plètes que possède la grande masse de notre public sur l'école espagnole. D'abord, il n'est pas d'école que l'on ait des occasions moins fréquentes d'étudier hors d'Espagne. Elle a fait l'objet d'un nombre relativement restreint d'études et de gravures, et, pour la majeure partie, ces études ont été publiées en langues étrangères; enfin, chose intéressante à noter, malgré deux siècles de domination espagnole dans les Pays-Bas, pas un peintre ne songea à franchir les Pyrénées pour venir faire la concurrence à nos nationaux, soit auprès des gouverneurs, soit à la Cour des Archiducs. Nos peintres, d'ailleurs, allaient vite en besogne, comme on l'a vu, et l'émigration s'établit au contraire des « pays de par deçà » vers la Péninsule, où les Flamands trouvaient tous le plus splendide accueil. Ce que notre pays a prêté d'artistes à l'Espagne depuis Charles-Quint est vraiment incroyable. Peintres et sculpteurs s'y sont illustrés, et nos graveurs ont plus contribué qu'on ne le pense à la propagation des doctrines religieuses sur lesquelles les souverains espagnols ont tant cherché à asseoir leur autorité.

Mais le patronage accordé par les rois d'Espagne aux artistes de tous les pays était vraiment éclairé, et il n'y a pas jusqu'à la sombre et rigide figure de Philippe II qui ne s'illumine un instant au contact de quelques peintres que la faveur royale plaçait jusqu'au niveau des moines bruns, gris ou noirs que le fils de Charles-Quint allait surprendre à matines. Il est vrai que ses familiarités envers les artistes n'étaient pas toujours accueillies avec la courtoisie qu'elles méritaient, et l'on raconte même que Philippe étant entré dans l'atelier d'Antone Moor (Antonio Moro) tandis qu'il peignait, ayant, pour l'empêcher de se déranger, arrêté son bras, reçut du peintre une balafre de couleur qui fut même la cause du départ précipité de l'artiste, à qui, d'ailleurs, le Roi pardonna.

Philippe avait certainement hérité de son père un goût

prononcé pour les arts et il avait été témoin du splendide accueil fait par Charles-Quint au Titien, dont il alla jusqu'à ramasser le pinceau. Le patronage accordé par l'infante Isabelle à l'art flamand était une simple tradition de famille, et nous la voyons se transmettre à Philippe IV, que Charles Ier d'Angleterre se borna à imiter après son séjour à la Cour de Madrid.

L'Exposition néerlandaise nous offre la série presque ininterrompue des peintres espagnols depuis Coello, le favori de Philippe II, jusqu'à Murillo et même Goya, le digne continuateur des maîtres de son pays. Après le départ d'Antonio Moro, — un maître de premier ordre dont notre Musée possède un splendide portrait, — Alopzo Sanchez Coello tint à la Cour de Philippe II une place non moins distinguée que Vélasquez auprès de Philippe IV. Coello avait débuté par d'importantes et trompeuses copies des portraits du Titien et il devint à son tour un portraitiste *di primo cartello*. Il avait été très protégé par la fille de Charles-Quint, Dona Juana, à la Cour de Portugal, et l'on connaît sans doute l'admirable portrait de cette princesse que le Musée de Bruxelles a acquis avec ceux des deux autres filles de Charles-Quint, à la vente des tableaux de Louis-Philippe. Peu d'hommes ont eu une carrière plus glorieuse que ce peintre, formé par l'étude des œuvres du Titien et d'Antonio Moro et sans doute aussi par les conseils du dernier. Philippe II, qui l'appelait « son fils chéri », s'est fait peindre souvent par Coello. C'est un portrait en pied du prince que M. Suermondt a exposé ici. Le modèle n'est nullement poétisé. Si l'attitude est naturelle, la main gauche sur la garde de l'épée, la droite pendante et tenant les gants, elle est aussi banale, et il serait difficile de voir un portrait en pied moins frappant que celui-ci. Le Roi, encore fort jeune, est en cuirasse, cotte de mailles et bottes fortes joignant presque la trousse bouffante. Tout cela est de couleur claire se détachant sur

un fond sombre et mat sans profondeur. Pourtant en y regardant de plus près on reconnaît le peintre de bonne souche, et certes la tête, au regard froid, à la lèvre pendante, aux cheveux plats et fauves, est très vivante et plus antipathique encore. Sans doute l'imagination a beau jeu quand il s'agit d'un personnage aussi connu que Philippe II, mais incontestablement cette physionomie n'a ni noblesse ni expression. Elle est simplement répulsive, et la sincérité du peintre dans tous les détails ne nous permet pas de douter de la fidélité de la ressemblance. Comme valeur artistique, l'œuvre nous semble inférieure à celle du Musée de Bruxelles. A cet égard il est facile de faire le rapprochement et extrêmement intéressant de comparer la physionomie de Philippe II à celle de ses sœurs dont le hasard rassemble les portraits à Bruxelles et dans un même bâtiment.

Pantoja de la Cruz (1551-1610), dont M. le colonel de Formanoir a exposé une œuvre intéressante, fut à son tour peintre de Philippe II, comme son maître Coello. Il devint même gentilhomme de la chambre du Roi, et c'est lui qui le dernier a retracé les traits de Philippe II que Titien avait montré dans sa jeunesse jouant du luth et soupirant d'amour.

Ce Pantoja de la Cruz était un des peintres les plus en renom de son époque. C'est d'après ses dessins que le Flamand Jean de Bologne fit le cheval de la statue équestre de Henri IV du Pont-Neuf, et c'est encore d'après lui que le grand sculpteur commença la statue équestre de Philippe III, que son élève Pierre Tacca eut à terminer. Lope de Vega l'a chanté ; il eut en un mot autant de gloire qu'un peintre en peut obtenir. Le portrait d'infant à M. de Formanoir n'est antérieur que de trois ans à la mort du peintre (1607) et représente, à ce que l'on croit, Philippe IV, ce qui n'a rien d'impossible. L'œuvre rappelle par la peinture — et beaucoup — les deux portraits

de petites filles, catalogués au Musée de Bruxelles sous le nom de Vélasquez. C'est une peinture simple, sans grande recherche à l'effet et large. Elle est surtout intéressante par le caractère et il est singulier de voir ce moutard affublé de bijoux et portant sur la poitrine un médaillon de pierreries avec le monogramme de la Vierge. A la ceinture, tous ses hochets sont suspendus à des chaînes d'or, ce qui devait être une mode espagnole que nous retrouvons dans un autre portrait d'enfant que le catalogue attribue à Vélasquez. Ce peintre, que l'on peut certes considérer comme le plus grand des peintres espagnols, était lui-même élève de Herrera le Vieux, dont nous avons à l'Exposition une toile curieuse plutôt que belle. C'est un enfant jouant, ou pour parler plus proprement, grattant de la guitare. C'est d'une peinture féroce et bien faite pour expliquer ce que les vieux biographes espagnols racontent de ce Herrera qui chassa successivement de chez lui ses enfants et ses élèves et qui, resté seul avec sa bonne, employait celle-ci à barbouiller ses toiles de masses informes de couleur que le peintre transformait alors en draperies! Le portrait d'enfant de l'Exposition est une peinture toute conventionnelle où les reflets sont ardents et les ombres assez vigoureuses, mais c'est d'un vrai peintre et l'on comprend que dans de grandes toiles un tel homme puisse être parfois comparé à Rubens.

Venant de passer de Herrera à Vélasquez, du maître à l'élève, il importe de dire un mot de Ribera, dont nous avons ici une œuvre splendide et comme le maître les affectionnait. Et d'ailleurs si Vélasquez étudia sous Herrera et Pacheco, il doit beaucoup à Ribera, dont les œuvres semblent l'avoir fort impressionné.

Ribera n'est Espagnol que de naissance et ses études artistiques se firent en Italie, où son existence s'est écoulée presque tout entière. Cependant en Italie on ne l'a jamais considéré que comme Espagnol, *il spagnoletto,* et il est de

fait que sa peinture tient également de l'un et de l'autre pays. Ses types et ses caractères sont vraiment ceux du lazzarone et son pinceau brillant conserve toujours, à côté de beautés de premier ordre, un certain débraillé qui se montre davantage encore dans les eaux-fortes du maître.

Le vrai genre de Ribera, sa véritable affection, allait aux scènes sanglantes. *Saint Sébastien* et *Saint Barthélemy* ont, sous ce rapport, ses vraies sympathies. Au Louvre, il nous montre Caton s'arrachant les entrailles et, comme le dit un de ses biographes, il apporta à la traduction de ces scènes d'horreur autant de délicatesse qu'un Van Huysum dans la représentation d'une fleur ou un Vander Werff dans le modelé d'une Ariane.

Le *Saint Sébastien* de M. Suermondt n'a rien de repoussant cependant, quoique percé de part en part d'une longue flèche. C'est à peine si le sang tache légèrement sa ceinture de toile. L'effet d'ensemble est difficile à expliquer. Est-ce le jour, est-ce la nuit? On n'en sait rien; cependant la scène est vivement éclairée. Affaissé sur lui-même, les jambes fléchies, le poids du corps tendant les bras, le cadavre du martyre est d'une puissance de modelé et d'une finesse de lignes que peu de peintres ont su atteindre. Il faut sans doute à l'œil un certain temps pour s'habituer à la lumière artificielle qui éclaire la toile, mais une fois la part faite à cette difficulté, tout est admirable dans cette création, l'œuvre d'un grand maître. Van Dyck a fait souvent *Saint Sébastien;* il n'a pas surpassé ce Ribera aux chairs fermes et blanches comme l'ivoire.

Le *Saint François,* au prince de Galitzin, rappelle bien faiblement le *Saint Sébastien,* mais c'est encore une peinture vigoureuse et non dénuée de caractère.

Vélasquez pourrait être mieux représenté à l'Exposition. Il y a cependant une magnifique *Nature morte* (à M. le comte de Bloudoff), bien supérieure à celle du Louvre et

d'une rare énergie de ton et de travail. Ces natures mortes de Vélasquez sont rares et datent de ses débuts.

Il s'y appliqua avec une extrême patience quand il était sous la direction de Pacheco. *Le portrait du comte duc d'Olivarez* est une des nombreuses effigies que le peintre fit du ministre de son grand protecteur, qui fut pour lui ce que le comte d'Arcendel fut pour Van Dyck à la Cour d'Angleterre. L'œuvre a souffert, mais elle est restée grande d'effet, puissamment charpentée, pleine d'expression et de caractère. Ce portrait appartient au comte de Romrée. Rubens fut admis à son tour à l'honneur d'avoir Olivarez pour modèle, de même qu'il lutta avec Vélasquez dans la copie des traits de Philippe IV, qui ne posa jamais que pour trois peintres : Vélasquez, Rubens et Crayer. De son côté, Vélasquez précéda Van Dyck dans la peinture du portrait de Charles I[er]. Les deux maîtres, qui étaient bien faits pour se comprendre, ne se connurent jamais, et ce ne fut qu'à Gênes que Vélasquez vit les portraits de Van Dyck qui exercèrent une certaine influence sur son talent. Vélasquez et Rubens étaient grands amis.

Vélasquez n'a fait qu'une quarantaine de tableaux proprement dits, et encore dans le nombre y a-t il plusieurs sujets qui son plutôt des portraits. Le *Christ à la Colonne,* exposé par M. le Ministre d'Angleterre, est donc un spécimen rare. La coloration générale est plus froide que dans les portraits de Vélasquez. Les biographes sont d'accord pour reconnaître que le portrait était le vrai genre du maître, à qui l'on fit même le reproche de ne savoir peindre que des têtes. Le roi s'étant fait l'écho de ce propos méchant, Vélasquez fit semblant de considérer le reproche comme un éloge, disant qu'il connaissait peu de peintres en état de peindre une tête convenablement.

Ce Philippe IV eut la chance de voir deux génies comme Vélasquez et Murillo unir leurs efforts pour illustrer son règne.

Murillo, plus jeune de dix-huit ans que Vélasquez, se forma notoirement par l'étude de Ribera et des Flamands. L'influence de Ribera est sensible dans beaucoup de ses œuvres. *La Vierge et l'Enfant Jésus,* à M. le baron de Meyendorf, est une œuvre intéressante rappelant un tableau plus important comme la *Nativité,* à M. le Ministre d'Angleterre, réduction spirituelle et fine du chef-d'œuvre du Louvre. Un portrait du maître, appartenant à M. le Ministre du Chili, est intéressant. On savait que Murillo s'était peint pour l'amour de ses fils. Le portrait fut même reproduit à Bruxelles par un de ses contemporains. Nous avons ici encore une effigie où l'amour de ses enfants semble avoir guidé le peintre, comme le dit l'inscription : *Bartolome Murillo se retrata a si mismo en 1661 en obsequio de sus queridos hijos Gaspar y Jose.* Murillo avait alors 43 ans.

A côté de tant de grands noms en voici deux moins connus du lecteur et qui signent des œuvres splendides. C'est Juan de Arellano, un peintre de fleurs, contemporain de Murillo et même de Vélasquez, pauvre barbouilleur qui ne se révéla qu'à 35 ans comme un maître et qui fut protégé par la Cour d'Espagne. Les fleurs superbes de Arellano sont curieuses à rapprocher de tant d'illustres Flamands. Elles ont un caractère beaucoup plus décoratif et font presque songer à Baptiste, le grand fleuriste français. Ce n'est plus tant de l'art pour l'art que chez le Flamand Van Huysum ou chez De Heem ou Segers. Ici les fleurs font tableau, mais supérieurement. Nous n'avons pas trop à nous étonner du système suivi par le peintre, car lui-même ne se faisait pas faute de dire qu'il peignait des fleurs parce qu'il y travaillait moins qu'à des tableaux de figures et y gagnait plus gros. Arellano charme comme un tableau contemporain. Il en a l'imprévu et beaucoup d'adresse de pinceau.

Voici enfin l'illustre Gaya, qui n'est mort qu'en 1828, et dont la *Jeune Fille à la Rose* est un des succès de l'Expo-

sition. Evidemment l'Espagne des plus beaux jours n'a rien produit de supérieur à cette peinture, qui cependant ne procède ni de Vélasquez ni d'aucun maître de l'école. C'est large et grand, un peu gauche, mais naïf et du sentiment artistique le plus exquis. Tout est sympathique dans cet ensemble. Le ton du corsage rayé gris et blanc, d'une extrême finesse, celui du bonnet, garni de rubans rouges et noirs, traité avec une extrême délicatesse. C'est comme fait à dessein. Les chairs d'un modelé douteux, les mains très mal dessinées ont pourtant encore une distinction, un sentiment de nature qui font oublier ce que la forme a d'imparfait, et les grands yeux noirs de la belle jeune fille achèvent le succès de l'œuvre s'ils ne l'ont commencé Une tête de vieillard plus récemment arrivée est encore une œuvre remarquable, mais inférieure à l'autre portrait.

Théophile Gauthier a dit de Goya qu'il est un mélange de Watteau et de Rembrandt, et la comparaison ne manque pas de justesse. Elle sera plus exacte encore si nous nous souvenons des gravures de Goya, si expressives et si mordantes pour les moines de son pays. La forme est de Rembrandt, le ton sera de Watteau, si vous le haussez un peu; mais ce qui est bien de Goya, c'est l'esprit de sa race, et comme Vélasquez et Murillo, il est Espagnol jusqu'au bout des ongles.

Bruxelles. Exposition des portraits anciens [1].

Une exposition des portraits anciens, organisée à Bruxelles dans un but philanthropique, a mis en évidence un certain nombre d'œuvres appartenant à des collections particulières et dont, pour plusieurs, l'intérêt mérite d'être signalé. Numériquement, la récolte des organisateurs n'a pas été extraordinaire. Deux cents peintures à peine, parmi lesquelles assez bien de non-valeurs, j'entends par là des morceaux que des noms pompeux tendraient à faire paraître de plus mince importance encore. Victimes de leur gloire, Holbein, Rubens, Van Dyck et Vélasquez ont porté devant l'histoire le poids de tant de productions fantaisistes, que quelques-unes de plus ou de moins ne font rien à l'affaire. Je ne m'arrête donc pas à faire justice d'attributions qu'au surplus les rédacteurs du catalogue eux-mêmes ont entendu laisser aux exposants toute latitude de hasardes. En la circonstance, c'est presque toujours un mal nécessaire. Que celui d'entre nous qui est sans péché lui jette la première pierre. Je me borne à citer ce qui mérite de l'être.

Les trois représentants de l'art italien en terre flamande ne sont pas sans intérêt. Il y a, par exemple, un bon portrait du Bronzino (au chevalier Mayer Van den Bergh), *François Ier de Médicis,* en cuirasse rehaussée d'or, se détachant en clair sur une draperie d'un rouge sombre, peinture un peu froide, mais d'un beau caractère. Surtout digne d'attention un portrait d'homme en buste, attribué au Corrège (collection Somzée). Il faut dire qu'elle est

---

[1] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1897, XXII Heft, 5 Band, W. Speemann, Berlin, Stuttgart.

saisissante, cette tête pâle et longue, au front puissant, à l'œil dur, au nez épaté, aux lèvres minces, à la barbe rase, physionomie d'inquisiteur complétée à merveille par la coiffure, un haut bonnet au fond très évasé, noir comme le vêtement sur lequel retombe un étroit rabat.

Le nom de Corrège s'explique par une certaine nébulosité d'effet faisant songer au grand coloriste. L'école espagnole aurait peut-être des droits tout aussi légitimes sur le morceau et l'on songerait volontiers au Gréco et plus justement encore à son élève Tristan. Il faut dire que la peinture n'est pas des plus caractérisées.

De l'école espagnole, cette fois, et signé, un curieux Pantoja de la Cruz, un portrait d'enfant, portant l'inscription : *Jonei Pantoja de la ✝ Regia Majestatis Philippiz camerarius pictor faciebat 1607*. Si l'enfant représenté est, comme on le dit, le futur Philippe IV, le document est intéressant, car la peinture est de portée très ordinaire. Le bambin, tout harnaché de hochets de prix, pendus à sa ceinture, a déjà, sur son coussin de velours rouge, des airs de roi.

Les « Holbein » du catalogue n'offrent d'autre intérêt que de nous faire connaître un *Lüdger zum Ring* authentiqué par le monogramme à la date 1570 (à Arthur Weber). C'est le portrait d'un homme à mi-corps, derrière une table au tapis vert, tenant un rouleau de papier sur lequel j'ai pu déchiffrer quelques mots qui font croire qu'il s'agit d'un bourgmestre de Brunswick.

Un portrait à mi-corps de Viglius, président du Conseil d'État sous Charles V, porte l'attribution, sans doute justifiée, à *Nicolas Lucidel* (Neufchatel). Peinture riche et précise, d'un caractère remarquable et, quant au personnage, d'irrécusable authenticité. Un portrait d'homme, petite nature, attribué à Corneille Ketel, de Gouda (à M. Sedelmayer), est un morceau distingué et très fin qu'il faudrait reporter à la période anglaise de son auteur et qui, certainement, n'a pas été peinte avec les pieds.

De l'attribution à Corneille de Lyon d'un portrait de vieux gentilhomme il serait difficile de dire quelque chose, étant donné que, d'une part, la peinture, intéressante d'ailleurs, n'a rien de caractérisé et que, de l'autre, Corneille de Lyon, ou plus justement de La Haye, est un peintre dont on n'a pu, jusqu'à ce jour, montrer de création précise.

Une des pages marquantes du petit salon qui nous occupe est un portrait de famille de Pierre Pourbus (au marquis de la Boëssière), daté de 1561. Treize personnages, de grandeur nature et à mi-corps : sept femmes, toutes coiffées de béguins, quatre hommes et deux enfants, deux petites filles, sont réunis autour d'une table, sur laquelle repose un clavicorde touché par l'une des femmes, qu'un homme accompagne du luth. Sur la table, des fruits, dont une vieille dame s'occupe de donner leur part aux enfants. Au fond, au mur de la pièce, un portrait d'homme défunt, dit une inscription, à l'âge de 58 ans, en 1559. Et voici ce qu'on lit sur le cadre du temps, en lettres d'or sur le fond noir :

VT NIL CONCORDI THALAMO FELICIUS OMNI IN VITA
ESSE POTEST, ET SINE LITE TORO — SIC MAGE
IVCVNDVM NIHIL EST, QVAM CERNERE GNATOS CONCORDEIS
NIVEO PECTORE PACE FRVI 1561.

D'excellente conservation, ce tableau attire et retient par la profonde conscience de son exécution. Tout y respire la concorde dont nous parle l'inscription et la gravité des physionomies combinée avec celle du costume en fait une œuvre des plus dignes de l'attention des historiens d'art.

Lui faisant face, de dimensions pareilles et du même peintre, — la famille Pourbus, d'après le catalogue (au baron de Woelmont), — un tableau que de malheureux repeints font regretter de ne pas connaître dans son état

intégral. La conception est identique à la précédente. Il y a cette fois onze personnages : cinq femmes, quatre hommes et deux enfants réunis autour de la table, où une jeune femme fait de la musique accompagnée par un jeune homme. Ici c'est un homme de la famille qui prépare aux enfants leur régal de fruits.

Non pas exempts non plus de retouches, bien qu'encore intéressants, une belle tête de vieillard (collection Somzée) et un portrait de jeune femme, signé et daté de 1594, par le même Pourbus.

Le XVII[e] siècle nous apporte d'excellents éléments d'études, la part faite des attributions fantaisistes. Deux Rubens sont à retenir. Une figure à mi-corps de la déesse Hygie (non décrite par Rooses), excellente et authentique production (Alph. Allard). Sur panneau de tonalité un peu rousse dans les ombres, un peu jaune dans les clairs, la peinture semble appartenir aux années qui suivirent le retour du maître à Anvers. La jeune femme, d'un type distingué, est drapée de rouge, le sein découvert, vue de profil. D'une main elle tient la patère d'or qui lui sert à distiller le poison dans la gueule ouverte du serpent enroulé à son bras gauche. Je crois cette création entièrement de la main du maître.

Non mentionnée non plus par Rooses, une tête d'homme (à M. Roussille), au teint basané, à la barbe et aux cheveux très noirs, qualifiée par le catalogue : « le doge Cornaro ». Cette tête connue par un clair-obscur, en contrepartie de Christophe Segher (Voorhelm Schneevogt : portraits n° 286), me paraît avoir des droits sérieux à figurer parmi les copies exécutées par Rubens d'après le Titien. Le catalogue des peintures délaissées par Rubens mentionne parmi ses copies d'après ce maître : *Le doge Andrea Gritti.*

Les « Van Dyck » de l'Exposition n'ont pas à nous arrêter longtemps. On peut croire à l'authenticité de la

grisaille du portrait d'*Henri Van Balen* (M. Coster), aussi du portrait en buste de Charles en armure d'acier bruni, peinture provenant de Blenheim, malheureusement très usée. Un portrait d'homme à mi-corps, vu de profil pour la tête, et presque de dos pour le corps, pourpoint de satin noir à crevés blancs, serait le fragment d'une toile plus grande en partie consumée par un incendie et sur laquelle figurait un second personnage. Appartenant à la bonne moyenne des portraits que l'on rencontre sous le nom de Van Dyck en Angleterre, ce portrait a de la noblesse et une bonne tonalité. Cet homme haut en couleur, à la chevelure et à la moustache rousses, fait songer à Kenelm Digby. Ce tableau appartient à M. Warnant, greffier du Sénat.

A défaut d'un Van Dyck important, nous avons un *Corneille de Vos* de mérite supérieur. Signé, il porte la date de 1623. De Vos avait alors 38 ans; il était dans la plénitude d'un talent qui lui permettait de rivaliser avec Van Dyck, lequel, du reste, à ce moment, ne s'était pas encore produit comme portraitiste dans son pays natal. La jeune dame représentée, *Anne Van de Bouckhoudt,* épouse de Jean Roose de Martinsart, est charmante de grâce et de simplicité. Coiffée d'un petit bonnet, elle porte une large fraise à tuyaux et un vêtement noir à gilet de satin jaune, rehaussé d'or. C'est sur un livre déposé au second plan qu'on lit le nom du peintre et la date de cette peinture tout à fait remarquable, appartenant à M. Roussille.

Un portrait des plus intéressants, créé un quart de siècle après la mort de Van Dyck et retenant avec une singulière puissance le souvenir des principes du maître, est celui d'*Honorine de Hornes,* comtesse d'Ursel, par Justus Verus van Egmont, qui le date d'Anvers 1664.

Svelte et souriante, les épaules et les bras nus, bien que vêtue de la cuirasse, la jeune beauté triomphe, et de sa frêle main conduit un lion, désarmé sans doute par ses

charmes. Il y a là énormément d'allure et Egmont, formé à bonne école, justifie très bien la réputation qu'il se fit et qui se traduisit en France par le fait qu'il fut un des douze membres de fondation de l'Académie des Beaux-Arts.

Plus richement représentée que sa sœur des Flandres, — il s'agit d'ailleurs de portraits et la chose s'explique, — l'école hollandaise offre quelques effigies de haut intérêt.

De *Frans Hals*, un portrait d'homme (M. Sedelmeyer) de la période moyenne du maître. Le personnage, coiffé d'un chapeau à grands bords, est de trois quarts, en buste. Peinture saine et large, de bonne qualité. Un portrait de vieille femme, par *Albert Cuyp*, daté de 1655, appartenant également à M. Sedelmeyer, représente bien son auteur.

Non moins à cause de sa qualité intrinsèque qu'à cause de sa rareté, le portrait de femme de grandeur naturelle de *Jean-Nicolas Molenaer* (à M. Allard) offre un intérêt plus considérable. Cette peinture, tout à fait remarquable par sa grande précision et l'éclat de son coloris, est citée par Bode, dans ses *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, comme une production exceptionnelle dans l'œuvre de son auteur.

Un charmant portrait de jeune fille de 20 ans, peint en 1632 par *Jean Ravestein*, représente cet excellent peintre sous son jour le plus avantageux. La jeune personne, vêtue entièrement de noir, coiffée d'un petit bonnet blanc et portant une vaste et raide collerette à tuyaux, tient un livre à la main.

C'est ainsi qu'on se plait à se figurer ces « Muses » hollandaises, les *Tesselschade* et *Anne Roemer-Vischer*, que chantèrent les poètes du temps.

Signé *G. Terburgh*, un portrait à mi-jambe d'une jeune fille (à M. Allard) est désigné comme de *Gesina Ter Borch*. Il est certain que la peinture rappelle peu Gérard, à moins

qu'il ne s'agisse d'une œuvre de jeunesse du fameux artiste. Le faire est ici beaucoup plus sec, le coloris moins fin. S'il s'agit d'une œuvre de Gesina, c'est un morceau dont l'intérêt demande à peine à être démontré et que rehausse son excellent état de conservation.

J'ignore si le portrait de famille, figures en pied du père, de la mère et de leurs trois enfants (un fils et deux fillettes), exposé sous le nom de *Jean Mortel* (1650-1719) par M. Allard, est signé. C'est un morceau excellent, encore qu'un peu sec de facture, et d'un coloris qui, par la vigueur des ombres et la chaude tonalité des carnations, fait songer à Albert Cuyp, chose encore renforcée par un effet de soleil couchant. Les personnages sont inertes. La mère, à qui son jeune fils, en habit à grandes basques, présente un plateau de fruits, et ce fils lui-même ne cessent ni l'une, ni l'autre, de regarder le spectateur, et les fillettes, immobiles, rigides dans leurs robes à falbalas, sont pareilles à de petites vieilles. A oublier le temps où fut produite cette peinture, on la dirait créée avec l'aide de la photographie.

Ce *Jean Mortel* est-il le même qui peignit des fleurs et fut attaché à l'*Hortus botanicus de Leyde* et dont M. Granberg a trouvé des tableaux dans les Galeries suédoises? Je l'ignore. A le juger par la présente création, c'était un peintre de très sérieuse valeur.

Pierre Doncker, de Gouda, élève de Jordaens à Anvers, nous dit Houbraken, est l'auteur d'un portrait d'enfant de grandeur naturelle, intéressant par la rareté des œuvres du peintre. Pratiquement habile, le créateur de cette peinture ([1]) se révèle coloriste froid et terne, un Frans Hals déteint et alourdi, et l'on est amené à songer à l'énigmatique tableau de famille de Munich, catalogué sous le nom de Frans Hals. Autre problème : sous la signature appa-

---

([1]) A M. E. de Koninck.

rente : *N. Cissant, 1671,* un portrait d'homme de grandeur naturelle à mi-cuisse, guerrier en armure sombre, le bâton de commandement à la main, se confondant un peu avec la mêlée, très noire aussi, paraît appartenir à l'école hollandaise (Dr Vanden Corput). Il s'agit, dit le catalogue, de *Jean Ruisten Van Vlaerdingen.* La peinture est dans le goût de Ferd. Bol. La signature n'est pas immédiatement déchiffrable, car les initiales extrêmement bouclées peuvent former un M avec lequel alors se confondrait la seconde lettre.

Très bon portrait de famille de *Jean Mytens : Guillaume Van der Does,* sa femme et leurs sept enfants. Pour peu qu'on se souvienne du portrait de famille du Musée municipal de La Haye, on connaît la manière, le coloris agréable de ce maniériste mitigé de Van Dyck et de Nicolas Maes. C'est déjà une peuve de grande adresse d'avoir pu faire concourir à une action commune, avec des gestes et des attitudes appropriés à leur âge, chacun de ces sept enfants. Le peintre s'est tiré d'affaire en habile homme et l'ensemble de son œuvre est un spécimen dont la valeur subsiste, nonobstant les conventions de la mode, devenant de plus en plus tyranniques. Cette peinture est à M. le chevalier Mayer Van den Bergh.

Zeger Joseph Van Helmont, d'Anvers, mort à Bruxelles en 1726, est, pour sa part, un exemple de cette tyrannie. Le père, la mère et leurs cinq rejetons, un fils adolescent, une demoiselle et trois enfants sont groupés dans un paysage avec ruines, aussi conventionnel que les personnages eux-mêmes, en perruque poudrée, en habit de nuances éclatantes. Van Helmont, dont les tableaux sont rares, se présente comme un Philippe Van Dyck flamand, également pâle et froid, cependant habile de son pinceau.

La France, qui, à ce moment, faisait la loi à l'Europe entière, se montre ici dans quelques spécimens intéressants : deux *Nattier,* ayant les qualités et les défauts de

leur temps (baron Lambert de Rothschild et M. Durand Ruel), et un curieux *Raoux,* représentant, de grandeur naturelle, et en pied, *Philippe duc de Vendôme,* dit le Grand Prieur, à cause de son grade dans l'Ordre de Malte. Le personnage est vêtu de velours bleu à brandebourgs d'or. Il porte le cordon bleu du Saint-Esprit et, dans ce costume d'apparat, semble avoir cherché le repos champêtre en accrochant à la branche de l'arbre au pied duquel il s'est assis son bâton de maréchal et son épée reliés à l'aide de son écharpe. Non loin de ce philosophe, des bergers et des bergères court-vêtus forment une ronde gracieuse. Tout cela est absurde et pourtant traité avec un talent qu'il serait injuste de méconnaître et qui peut bien nous rappeler que le même jour de 1717, l'Académie française ouvrait ses portes à *Jean Raoux* et à *Ant. Watteau.*

De *Jean-Baptiste Perronneau,* le gracieux émule de Latour, un excellent profil d'homme (au comte du Monceau); un artiste, car il tient un portefeuille à dessiner, buste enlevé avec une liberté surprenante et qui contraste avec la froideur que Greuze apporte à retracer son visage, en un portrait d'ailleurs remarquable (M. Allard).

La *Marie-Antoinette,* simple tête, par Mme *Vigée le Brun* (comtesse de Biron), plus intéressante que belle, contraste à son tour avec le portrait de la marquise d'Orvilliers, par David (comte d'Andlau), et davantage avec deux portraits de Gérard, celui en buste de la *comtessse de Girardin* (au comte de Ludre), création vraiment exquise par l'harmonie des tonalités : châle vert de cachemire et robe de gaze blanche, faisant bien ressortir le teint chaud de la chevelure noire du modèle, et le portrait de la marquise de Girardin (au marquis de ce nom), dame assise, tenant la lettre où son fils lui annonce la *victoire de Wagram* On a beau dire, ce « portraitiste des rois » ne tombait pas dans la fabrique.

Une révélation pour bien des gens est le portrait d'homme

de *Philippe-Auguste Hennequin,* un Lyonnais, élève de David, mort à Tournay, où il fut le maître de Gallait, qui, à ses débuts, se ressent beaucoup de cette influence.

Beau coloriste, du moins dans ce portrait, Hennequin a du style et fait songer à Ingres, son condisciple et son ami.

A côté de ce Français, presque Belge, deux Belges de la même époque, *H.-J. Délin,* un Anversois, mort jeune à Paris, et *François Kinson,* de Bruges, tour à tour portraitistes de Jérôme, à Cassel, et du duc d'Angoulème, à Paris. L'un et l'autre se signalent comme de très honorables artistes et, en somme, assez indépendants des influences parisiennes. La *Tête de femme* de Delin est à la fois délicate et distinguée, d'un modèle excellent, et le *Portrait d'homme* de Kinson a de la vigueur et de la franchise, plutôt influencé par les portraitistes d'Angleterre que de France.

Le romantisme est représenté par *Th. Couture*, *Gustave Wappers*, *Wiertz* et encore par *Frédérique Occonuell,* Berlinoise de naissance, Belge par le mariage, mais formée à l'étude des Flamands et dont, à tout prendre, le pinceau fut de ceux qui laissèrent des traces plus brillantes que n'en accuse dans le portrait la main de bien des peintres plus fameux. Il est certain que *Wiertz*, jugé par ses portraits, et moins encore *Henri Leys* dans les effigies pourtant importantes, exposées sous son nom, ni surtout *Courbet,* dans un portrait en 1858, ne prennent rang parmi les maîtres du portrait.

J'en ai dit assez pour montrer l'intérêt de la petite Exposition dont la coïncidence de l'Exposition universelle ne doit pas faire perdre de vue le très sérieux intérêt.

Vente Kums, Anvers [1].

Les deux jours de vente de la Galerie dite « Musée Kums », 17 et 18 mai, ont été l'occasion d'un concours d'amateurs tel que la Belgique en a eu rarement le spectacle. Le succès de la vente s'en est nécessairement ressenti, bien que, de l'avis unanime, la réputation de la Galerie parût quelque peu surfaite. Les bons morceaux ne manquaient assurément pas, surtout parmi les représentants de l'école française moderne, mais ceux-là mêmes n'avaient pas l'importance que semblaient annoncer les photogravures du splendide catalogue distribué aux amateurs de choix.

Bien conseillé, du reste, par ses fournisseurs et par quelques artistes, dont Leys, assure-t-on, M. Kums avait peuplé sa galerie de morceaux choisis avec entente, bien que d'importance parfois assez mince ; il n'en avait pas moins rassemblé des peintures signées des meilleurs noms du jour et le succès de la vente est allé aux modernes, formant une soixantaine de numéros. De ceux-là une vingtaine ont décidé du succès de la première journée, dont l'ensemble a été d'un peu plus de 550,000 francs. Ce sont surtout les collectionneurs venus de Paris qui ont poussé le plus vigoureusement les enchères, à l'exception de deux œuvres très importantes : le n° 39, l'*Atelier*, d'*Alfred Stevens*, morceau de premier ordre adjugé 25,000 francs au Musée de Bruxelles, et le n° 10, *Fromentus*, le *Pays de la Soif*, 18,000 francs à la même Galerie. Les n°s 3 et 4, *De Camps*, *Chasse au sanglier en Anatolie* et le *Bachi Bouzouck*, respectivement 19,000 et 15,000 francs, ont repris

---

(1) *Repertorium für kunstwissenschaft*, 1899, XXII Heft. 5 Band. Verlag von W. Speemonn in Berlin und Stuttgart.

le chemin de leur pays d'origine ; de même les n[os] 6 et 7, *Diaz*, l'*Horoscope*, 14,000, et le *Maléfice*, adjugé au même prix. Ces peintures, de petite dimension, n'étaient pas de première qualité. 15. *Millet*, la *Porteuse d'eau*, 68,000 francs, pour Paris ; 5. *Eug. Delacroix*, le *Passage du gué au Maroc*, 84,000 francs à M. de Camondo, pour Paris, prix fort considérable, étant donnée la grandeur du tableau ; 8. *Les Gorges d'Apremont*, le meilleur des trois *Diaz*, 12,500 francs ; 19. *Troyon*, les *Vaches à l'abreuvoir*, excellent morceau de peinture, 22,000 francs. Un autre *Troyon*, n° 18, *Plage de Trouville*, bien que moins important, de beaucoup, a fait 28,000 francs ; 9. *Jules Dupré*, le *Crépuscule*, très joli tableau du maître français, 43 mille 500 francs (Knödler) ; 16. *Théodore Rousseau*, *Mare dans les roches de Barbizon*, 39,000 francs ; 1. *Corot*, *Le Matin*, 27,000 francs ; 14. *Meissonnier*, *Le Fumeur blanc*, 20,000 francs.

Après ces prix principaux, les enchères ont été de beaucoup modérées. Un *Jongkind*, *Clair de lune*, n'a fait que 240 francs, les *Leys*, 29. *Synagogue des femmes, à Prague* ; 30. *Marguerite*, l'un et l'autre de la troisième manière du maître, 4,000 et 7,500 francs ; 32. l'*Entrée de Louis XI, à Paris*, de la première manière, 625 francs ; 31, *Rigoletto*, de la seconde manière, très joli petit tableau, 9,600 francs ; enfin 33. *Les Magistrats d'Anvers*, esquisse de tête de la dernière manière du peintre, 500 francs. Il est juste d'ajouter qu'aucune de ces créations n'avait une grande importance. On en peut dire autant du n° 51, petite figure de *Gentilhomme*, par *Brozik*, 8,000 francs ; du n° 56, *Moukaczy*. *La Liseuse*, 3,400 francs ; du n° 57, *Pettenkoffen*, *La Charrette*, 2,000 francs ; enfin du n° 47, *Achenbach*, *Paysage de Norwège*, 1,600 francs. Le n° 48, *Tadema*, une *Nymphée*, a obtenu 13,500 francs.

Les tableaux anciens, présentés à la seconde vacation, n'ont que très exceptionnellement atteint le prix des

modernes. A vrai dire, ils le leur cédaient en qualité. *Rembraudt,* pour sûr, ne brillait pas au premier rang, ni sa figure en pied, très authentique d'ailleurs, et donnée par Bode sous le n° 54; le *portrait de Martin Pepyu,* par *Van Dyck,* bien connu par la gravure de Bolswert, appartenait à la bonne moyenne des œuvres de l'illustre portraitiste. Il était d'ailleurs daté de 1632 et l'inscription *me pictoreu pictor piuxit D. Aut. Vau Dyck Equis illustris* le rendait fort intéressant, même en dehors de sa valeur artistique. Aussi le Musée d'Anvers a-t-il tenu à se le faire adjuger. Le portrait de femme de *Frans Hals,* de la collection Lissingen, daté de 1640 et gravé par Unger, avait une importance indiscutable : cette figure est au nombre des créations attrayantes de l'illustre artiste. Les *Rubeus* étaient à peine des hors-d'œuvre.

Vente 2.

Le *Portrait d'homme,* un buste, n° 83, porté au contingent du maître, après avoir été jadis attribué à *Van Dyck,* a paru énigmatique encore à bien des connaisseurs. Il n'a point de pédigrée.

Le *Paracelse* de *Rubens,* extrêmement intéressant comme œuvre bien personnelle de l'illustre peintre, n'est malheureusement pas un portrait proprement dit. Il passe au Musée de Bruxelles. De beaucoup plus intéressant le portrait en grisaille d'*Olivarez,* dans le cadre orné, maintenu pour l'estampe de Pontius, où l'effigie est empruntée à Vélasquez. La tête donnée par *Rubens* nous donne peut-être un portrait plus ressemblant du « Comte-Duc » qu'aucun autre. C'est à coup sûr ainsi qu'on apprend à connaître Rubens à son voyage à Madrid, déjà terriblement affaissé sous le poids des ans et portant perruque. Le *Crucifiement,* attribué à *Memling,* n'avait rien du maître, mais le tableau, peut-être de *Simon Marmion,* était non

seulement bien estimé, mais d'un intérêt historique fort grand, provenant de l'abbaye de *Saint-Bertin* à Saint-Omer. Le *Vermeer*, de Delft, *Le Géographe,* à la collection Pereire, avait souffert considérablement et, par malheur, beaucoup de noms illustres ont, de la sorte, été ternis. Une douzaine d'œuvres seulement sont arrivées à faire la somme de 20,000 francs et pas une n'a été à 40,000, si ce n'est le *Portrait de Pepyn*, acquis par le Musée d'Anvers au prix de 60,000 francs.

Voici maintenant un aperçu des principaux prix d'adjudication : 77. Memling, *Le Calvaire,* 30,000 francs ; 126. Rembrandt, *Portrait du peintre,* en costume oriental, 22,000 francs ; 105. Hobbema, *Moulin à eau,* daté de 1662, collection Beurnonville, 32,000 francs ; 109. Thomas De Keyser, *Famille hollandaise dans son intérieur,* collections Double et Secrétan, très joli morceau, 36 mille 500 francs ; 72. Ant. Van Dyck, portrait de *Martin Pepyn,* 60,000 francs (Musée d'Anvers) ; 75. Frans Hals, *Portrait de vieille dame,* 25,500 francs (Musée de Gand) ; 124. Paul Potter, *Pâturage près d'une ferme,* de coloris très fin, 26,000 francs ; 115. Metsu, *Intérieur,* collection Beurnonville, 31,500 francs ; 83. Rubens, *Portrait d'homme* (en buste), 29,000 francs ; 81. Le même, *Portrait d'Olivarez,* grisaille, dans un encadrement, 12,000 francs ; 82. Le même, *Théophraste Paracelse,* de l'ancienne galerie Marlborough, 1886, 24,000 francs (Musée de Bruxelles) ; 130. Van Steen, *Le Maître d'école,* charmant specimen, 10,000 francs (Musée de Mulhouse) ; 114. Vermeer, de Delft, *Le Géographe,* 10,500 francs ; 104. Jan Van der Heyden et Adv. Van de Velde, *Entrée d'une ville hollandaise,* de qualité excellente, 18,000 francs ; 98. Alb. Cuyp, *Leçon d'équitation,* 28,000 francs ; 111. N. Koedyk, *La petite garde-malade,* au Musée d'Anvers, qui est devenu, au prix de 13,000 francs, l'acquéreur de ce très joli tableau d'un maître fort rare. Les Ostade ont peu réussi et, chose

bizarre, un Isaac, n° 123, *Scène d'hiver,* a obtenu 6 mille 500 francs, quand les *Intérieurs,* n[os] 122 et 123, d'Adheem, n'obtenaient que 3,100 et 4,000 francs. Le Louvre est entré en possession, au prix de 29,000 francs, contre le Musée de Bruxelles, du splendide portrait de femme de Goya, de la collection Salamanca. C'est une œuvre superbe et amplement à la hauteur du renom de l'excellent maître espagnol. A mentionner encore une splendide tête de Salvator Rosa, n° 148, *Le Vigneron,* adjugée au prix minime de 3,300 francs à un amateur de Berlin. Il est rare de trouver le rigoureux coloriste ainsi représenté, car le personnage est, ici, presque de grandeur naturelle.

Cette seconde vacation a produit au delà de 7 cent 50 mille francs, portant l'ensemble à 1,310,792 francs, somme inférieure aux estimations. A Anvers, chose certaine, on parlait de plusieurs millions refusés par la famille Kums au moment de la suppression de son « musée », car c'est sous ce titre même qu'a été aliénée la collection.

Deux Primitifs flamands à l'Exposition des portraits anciens à La Haye [1].

Dans le milieu d'art épanoui que représente l'Exposition de La Haye, deux portraits semblent faire disparate. D'origine néerlandaise indiscutable, ils accusent, et de manière frappante, la prodigieuse étape franchie par les maîtres hollandais du XVIIe siècle. Dans les œuvres que je désigne la virtuosité n'a aucune part. La masse des visiteurs les a-t-elle seulement observées? C'est possible, mais nullement certain, car, en dehors de leur physionomie surannée, rien vraiment, n'a dû les signaler à son attention

D'ailleurs, peu semblables entre elles, et pour le moins distantes d'un siècle, elles appartiennent à des époques dont l'intérêt revit à la lueur de la science moderne, plus que par le plaisir que nous procurent les choses artistiques. La sincérité d'accent y est frappante; cependant, et de toute évidence, peintres et modèles ont fait abstraction de l'idée de temps. Si le « vite fait » est le « vite vu », le charme des œuvres approfondies est dans l'expression qui s'en dégage et vous retient; c'est le cas de nos deux portraits de La Haye, un portrait d'homme du XVe siècle, exposé par M. W. Gumprecht de Berlin; un portrait de jeune fille du XVIe siècle, appartenant au comte Tarnowski à Dzikow.

Les deux époques sont clairement exprimées par le costume et par le fini. Elles ne ressortent pas moins de l'interprétation.

L'homme, vu de profil, ou à peu près, constitue une des apparitions graves auxquelles, en Italie, comme en Flandre,

---

(1) *Onze Kunst*, 1903, p. 153, 11e Jaargang, n° 10, octobre. Buschmann, Anvers.



FLÉMALLE. — PORTRAIT D'HOMME.

nous habituent les maîtres du temps. Point de barbe, point de cheveux apparents. Le chaperon, par sa forme, nous place plus près du début que du milieu du XVe siècle. La peinture à l'huile, toutefois, trouve déjà son application complète, apparaît avec toutes ses ressources. Forcément on songe à Van Eyck, mais aucune analogie n'existe avec sa manière. C'est l'esprit, non la ligne, ni le procédé du maître. La texture est, du reste, admirable et grandement vue. La couleur appliquée en masses claires, plus uniformes que chez Van Eyck, dont la main scrupuleuse ne s'abstient pas, d'ordinaire, de préciser les plissements de la peau, chez les hommes d'âge moyen, comme c'est le cas ici. Le chaperon noir forme une masse homogène, dont la couleur s'harmonise merveilleusement avec le fond vert de la robe rouge. Ces caractères sont plutôt ceux de *Pierre Cristus* et plus expressément encore ceux du peintre indéterminé, mais de physionomie très précise, aujourd'hui désigné comme le *Maître de Flémalle*. J'ignore si la critique s'est occupée récemment du morceau ; j'ignore de même sa provenance. Si bornées que soient encore nos informations sur les maîtres du XVe siècle, du moins, grâce à la facilité des voyages, à la photographie, pouvons-nous les juger par comparaison. C'est par comparaison que j'opine pour « Flémalle ».

Le chaperon, de forme assez rare, correspond d'une manière parfaite à la coiffure d'un portrait du Musée de Bruxelles, un Tournaisien de la *famille Latruie*, peinture assignée également à « Flémalle » par M. H. v. Tschudi.

Seulement, il est complété par un détail curieux, non signalé par Violet-le-Duc parmi les objets faisant partie de la parure au XVe siècle. Sur les bouts flottants du chaperon, à hauteur de la poitrine, deux minuscules volumes sont peints, sinon accrochés à l'étoffe. Il s'agit sans doute de quelque bijou émaillé. Un peu plus bas est brodée, en blanc sur le fond de l'étoffe noire, une portée de musique

de cinq lignes. S'agit-il d'un rébus? Quelque savant versé dans la paléographie musicale nous le dira peut-être. Mais, en attendant, au seul point de vue de la peinture, il faut signaler aux curieux un morceau de choix peu connu et qui eût figuré avec honneur à l'Exposition de Bruges en 1902.

*
* *

Le second portrait appartient au XVI[e] siècle. Il représente une fillette, presque une enfant, dont le gracieux visage, les doux yeux et la chevelure dorée nous apparaissent comme une réminiscence.

N'est-ce pas *Christine de Danemark* dont Holbein nous a laissé l'exquise image dans la belle peinture appartenant au duc de Norfolk? Il y a certes beaucoup de ressemblance et pourtant nous n'avons affaire ni au même modèle, ni au même peintre. Celui-ci d'ailleurs est facilement reconnaissable : *Jean Gossart.* Quiconque s'est familiarisé quelque peu avec les procédés du grand coloriste retrouvera sans effort son coloris et sa manière. Morceau d'une grande délicatesse au demeurant.

Sans parler de la gracilité des attaches, des mains élégantes nonchalamment réunies sur une rampe, les ajustements sont exprimés dans leurs moindres détails. Corsage de brocart d'or, découpé carrément sur la poitrine, en partie couverte par une légère chemisette bordée d'or également. Collier à double rang de perles supportant une croix de pierreries, tout cela précisé avec une rare entente de l'accessoire. Comme dans l'autre portrait, un détail de la coiffure mérite une attention particulière. Il va nous servir à identifier le modèle. Accompagné d'une petite cornette de fine lingerie blanche, le gracieux contour du visage se dessine dans une coiffe de velours noir bordée d'une ornementation d'or du travail le plus délicat et rehaussé de perles. En y regardant de près, on constate

que cette bordure est formée d'une suite continue de lettres, la majuscule Y.

Sans se mettre l'esprit à la torture, on arrive, le souvenir du portrait de Christine, d'une part, et de celui de sa mère Isabelle de Danemark aidant, à identifier la jolie peinture de Dzikow avec cette dernière, désignée par l'initiale de son nom *Ysabel.*

Il s'agit ainsi, en réalité, de la jeune sœur de Charles-Quint : Élisabeth ou Isabelle d'Autriche, née en 1501, mariée en 1514 à Christian II de Danemark, surnommé le Néron du Nord.

Le portrait est nécessairement antérieur au mariage et l'a dû sans doute précéder de peu. Il ne serait point impossible que l'œuvre de Mabuse eût servi à faire connaître, dans sa nouvelle patrie, la jeune et gracieuse fiancée.

Sans parler du portrait appartenant à M. C.-L. Cardon exposé à Bruges, il existe une autre effigie d'Isabelle exécutée par le même peintre, à une époque plus avancée de sa vie. M. le Dr Justi en a fait l'objet d'une étude extrêmement attachante et en a publié la reproduction d'après l'original appartenant à une galerie italienne. (1)

Isabelle mourut, comme on sait, en 1526 à Swynaerde, non loin de Gand. Elle avait donc à peine 25 ans à l'époque de sa mort. Elle s'était notablement épaissie, ou pour parler plus élégamment, sa beauté s'était épanouie. Toutefois, sous l'opulence de ses formes, on retrouve le souvenir de la grâce de ses 15 ans.

On sait que les trois enfants issus du mariage de l'infortunée reine ont été peints, également par Mabuse, dans un ravissant tableau appartenant à la Galerie Royale d'Angleterre et dont il existe plusieurs reproductions.

---

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1895, p. 161.

La peinture à l'Exposition des Primitifs français (¹).

Nos amis de France, en cette année 1904, viennent d'accomplir un exploit destiné à leur valoir, avec la gratitude de leurs compatriotes, celle des fervents de l'art de partout. Indifférents aux obstacles de pareille entreprise, stimulés par leur zèle patriotique, ils sont allés de l'avant. Accueillis, du reste, avec faveur, s'adressant à des amateurs éclairés, ils sont parvenus à réunir, en un espace de temps relativement très court, un ensemble de trésors : tapisseries, émaux, sculptures, miniatures, et surtout de tableaux appartenant à des collections privées, comme à des galeries publiques, à des églises, à des établissements charitables. Le tout, groupé dans quelques salles du pavillon de Marsan, au Louvre, forme l'Exposition des Primitifs français.

Par son titre déjà, elle évoque le souvenir et, en quelque sorte, fait la contre-partie de l'Exposition des Primitifs flamands, réunie à Bruges en 1902. C'est même une de ses faces les plus attrayantes.

A bien des gens, ce titre de « Primitifs », appliqué à l'école française, a paru tout d'abord mal appliqué. Il est peu courant, à le supposer même antérieur à l'Exposition actuelle. Le tout est de s'entendre sur sa portée. Il s'agit, notons-le, d'œuvres antérieures à ce que l'on est — plutôt à ce que l'on était — convenu d'appeler la « Renaissance », avant les précieuses études de Louis Courajed. Une visite, même sommaire, au pavillon de Marsan suffit à l'établir, si la chose pouvait faire question : la France a eu, au

---

(¹) L'*Art flamand et hollandais,* 1904.

XVe siècle, des maîtres autochtones. Remarquables à tous les titres, ils se montrent à nous empreints de caractères certainement révélateurs, déterminés en grande partie par le rapprochement heureux d'œuvres d'ordinaire dispersées. Le terme « primitif » se précise donc. Il est, croyons-nous, acquis à l'histoire, admis à subsister; mieux encore, nécessaire.

D'où naît ce phénomène d'une école française primitive, à peine considérée par les auteurs? De nombre de causes dont l'essentielle n'est pas, à notre gré, l'absence d'un historien, chose affirmée à plus d'une reprise par le catalogue de l'Exposition. En dépit de Van Mander, l'histoire de l'art dans nos provinces est à peine ébauchée; on s'en est bien aperçu à Bruges. Sur tout ce qui concernait la période antérieure à la sienne, Van Mander avait des notions très imprécises. Flamand des Flandres, ce qu'il sait des Brugeois se réduit à presque rien. Il ignore jusqu'aux noms de quantité de maîtres ayant travaillé dans les Pays-Bas. Il a fait ce que d'autres n'ont point essayé; mais notre pays, comme la France, comme l'Allemagne, comme l'Italie même, doit à quelques patients investigateurs modernes d'être renseigné sur l'origine de certains travaux de valeur exceptionnelle, très arbitrairement mis, jusqu'alors, à l'actif d'un petit nombre de célébrités : Van Eyck, « Hemling », Gérard Van der Meire, Quentin Metsys. La France ne disposant que d'un petit nombre de noms à elle, voyait appliquer avec désinvolture à des productions françaises les noms rappelés ci-dessus, ou bien encore ceux de maîtres italiens, selon que tel ou tel caractère y paraissait prédominer. Et comme, en fait, les influences flamandes sont nettement perceptibles dans quantité de ces œuvres, que des relations suivies ont existé entre les Flamands, très migrateurs, et nombre de pays de l'Europe, à commencer par la France, des pages fameuses, notamment le *Buisson ardent* de la cathédrale

d'Aix, le *Crucifiement*, de la Cour d'appel de Paris, ou encore le *Couronnement de la Vierge*, de la cathédrale de Moulins, étaient réputées d'origine néerlandaise.

Il semble qu'aujourd'hui le courant s'accuse en sens inverse. Des informations encore récentes, les investigations de l'abbé Requin, surtout, ont mis en vedette des noms français peu connus, ou précédemment ignorés. On en a conclu à l'existence d'une école parallèle, si pas antérieure aux écoles du Nord et presque initiatrice de celle de Flandre, en particulier. C'est, pensons-nous, le cas de rappeler l'opinion d'un des historiens de l'art en France, des plus réfléchis et des plus expérimentés : « Entre les érudits qui exagèrent et ceux qui contestent l'influence des étrangers », écrivait, dès l'année 1883, M. Natalis Rondot, « il y a place pour l'opinion de ceux qui tiennent compte de faits précis, mais qui apportent dans l'interprétation de ces faits une réserve commandée par l'état encore incertain de nos connaissances [1]. »

C'est assurément un privilège unique d'être admis à voir en présence, arrangés avec goût, disposés avec méthode une somme considérable de ce qu'il est permis d'envisager comme les matériaux de l'histoire de l'art français. Pour la grande majorité des visiteurs ils constituent chose neuve. C'était chose tout au moins peu prévue que la forme revêtue par le sens du pittoresque, en des milieux distants du nôtre comme la Provence ou l'Avignonnais. Il s'agit là, évidemment, d'un art très écrit, difficile si pas impossible à confondre avec aucun autre. Nous en avons eu l'exemple à Bruges par la petite *Pietà*, du baron Albenas; par les volets de la *Légende de Saint Georges*, à M. Belin, de Paris, d'un caractère très tranché en ce milieu flamand. Ici ils s'apparentent sans effort à l'ambiance.

---

[1] Les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1883).

En revanche, il n'y a pas dans l'ensemble des œuvres un tel rapport de similitude, qu'on puisse dire français, à la simple inspection, tel morceau de peinture venu des bords de la Loire et du Rhône, par le seul fait d'une présence plusieurs fois séculaire en l'un de ces milieux : c'est même ce qui différencie le plus essentiellement l'art de notre pays de celui de la France. Si nous arrivons à la longue à distinguer l'école de Bruges de celle de Louvain, par exemple, souvent le détail, plus que l'ensemble, nous sert de guide. Sur un territoire vaste comme celui de la France, la physionomie des ouvrages est plus tranchée. L'effet d'ombre et de lumière ne saurait être le même au Nord et au Midi, à l'Est et à l'Ouest. Les artistes travaillant dans nos anciennes provinces, même s'ils arrivent d'ailleurs, n'offrent rien qui les distinguent très expressément de ceux que nous sommes en droit de considérer comme nôtres. Il n'en est pas de même des Méridionaux, dont la présence à l'Exposition de Paris rehausse puissamment l'intérêt de l'ensemble.

Par malheur, plusieurs des œuvres issues du pinceau de ces maîtres ne conservent qu'un reflet affaibli de leur splendeur originelle. Le *Couronnement de la Vierge,* d'Enguerrand Charenton, la *Pietà,* d'auteur inconnu, pages hors ligne, appartenant l'une et l'autre au Musée de Villeneuve lez-Avignon, n'ont pas seulement terni; elles portent la trace visible de l'outrage des siècles. N'empêche qu'on y peut voir encore des pages d'exceptionnelle valeur, l'intérêt capital de l'ensemble des richesses recueilli par les zélés protecteurs de l'Exposition.

Mais Enguerrand Charenton était d'origine picarde, et c'est d'Avignon que nous vient son chef-d'œuvre!

A ne citer que ce seul exemple, il y avait, on le voit, échange permanent d'influences entre le Nord et le Midi, durant le moyen âge comme après. Étant donnée l'étendue du territoire français, ce facteur est d'importance essen-

tielle. Courajed, à plus d'une reprise, nous parle du « style international » de l'art pratiqué en France dès le milieu du XIV[e] siècle. Nous sommes renseignés trop peu sur les premiers exemples de l'art dans nos propres provinces, pour n'avoir pas à faire des réserves sur les influences qui le façonnent et le transformeront. Nul doute que, pour la France, il n'en soit de même.

A l'œil étranger, l'art français n'est pas toutefois sans d'abord accuser certains traits caractéristiques. Quiconque garde le souvenir de l'Exposition de Bruges est frappé du contraste entre elle et l'Exposition du Louvre. Plusieurs des œuvres portées au catalogue figurèrent à Bruges. Le *Portrait de femme, avec Sainte Madeleine,* de la Galerie Somzée, maintenant la propriété du Louvre ; c'est un chef-d'œuvre. Le *Portrait de chanoine avec Saint Victor,* du Musée de Glasgow, égal en perfection, procède, comme l'œuvre précédente, de l'école française. Il suffit de citer ces morceaux pour caractériser la note différente de l'Exposition de Paris et de celle de Bruges. On ne se méprit point chez nous sur l'origine non flamande des deux peintures. Le portrait de femme avait pourtant été vendu à M. de Somzée, comme étant de Van Eyck. Facture, coloris, type, tout enfin protestait contre l'admissibilité de pareille attribution. Dans le compartiment du « Maître de Moulins », les deux productions acquièrent d'emblée leur signification précise. Leur origine française ne peut faire question.

Pour le « Maître de Flémalle », énigmatique avant, il le demeure après l'Exposition. Le catalogue le rattache à l'école de l'Artois. Qui représente cette école? Nous ne saurions le dire, mais ce contemporain de Van Eyck et de Van der Weyden, ignoré il y a dix ans à peine, nous paraît tout au moins influencé par les Flamands, surtout par Van der Weyden. « Nous exposons ce tableau, — la *Madone* Salting, — dit le catalogue, à cause de l'écran d'osier,

que nous trouvons absolument semblable dans la miniature des *Très riches Heures* de Chantilly. » C'est peu de ce détail pour faire oublier les rapports de type, souvent constatés, avec Van der Weyden, avec Conrad Witz, frappants surtout au Musée de Bâle, sans parler des analogies de style avec Frédéric Herlin ([1]), Colin de Coter et bien d'autres.

L'Exposition fait bonne justice de certaines attributions anciennes à des Flamands, de pages très nettement françaises Nous n'en concluons pas néanmoins, avec le catalogue, à la preuve que l'art « prétendu flamand était une formule de pratique générale, employée tout aussi bien dans le Midi que dans le Nord ».

La part des Italiens et des Flamands dans l'art français du moyen âge a pu être exagérée. Que, cependant, l'art des Flandres fût connu et apprécié en France au XVe siècle, est chose établie péremptoirement par les sources comme par les œuvres. Une lettre du roi René, publiée par M. Anatole de Montaiglon, nous montre ce prince, ami des arts, demandant à maistre « Jehanet le Flamand » de bons peintres pour remplacer ceux précédemment envoyés, dont le travail ne l'a point satisfait. Ne doit-on pas à Jean Bendolf, dit « de Bruges », l'admirable portrait de Charles V, miniature de premier ordre au Musée Meermanne Westrenianum, à La Haye ([2])? Et n'est-ce pas au même artiste qu'est dû le dessin de la tenture de l'Apocalypse, à Saint-Maurice d'Angers? Les hommes partis de nos provinces ne s'en vont pas en qualité d'apprentis faire leur tour de France. Melchior Broederlam entre, pour son mérite, au service de Philippe le Hardi, en 1384, comme Malouel au service de Jean sans Peur. Henri de Bellechose « de Brabant » le rem-

([1]) C. Hasse, *Roger von Brugge, der Meister von Flémalle.* Strasbourg, 1904.
([2]) Reproduit dans *Onze Kunst*, 1903, I, p. 155.

placera auprès du duc en 1419. Ces noms et d'autres, abondamment mentionnés à propos de l'Exposition des Primitifs, nous appartiennent. Il nous incombe de les revendiquer, au nom même de la sincérité de l'histoire, dussions-nous souscrire à cette proposition d'un auteur anglais récent, que les Flamands apportèrent en France une *laideur rénovatrice* (1).

Indistinctement anonymes, les peintures rassemblées au Pavillon de Marsan ne se bornent pas à être archéologiquement intéressantes; il en est de supérieurement belles. Plusieurs, comme les retables d'Aix et de Moulins, figurèrent au Petit Palais en 1900. D'autres appartiennent au Louvre, à Cluny, à des Musées de province. Les noms de Girard et de Jean d'Orléans, rattachés aux productions les plus anciennes : *Portrait de Jean le Bon* (1359), à la Bibliothèque Nationale; au devant d'autel de soie blanche avec sujets de la Passion tracés à l'encre, le fameux « parement de Narbonne » du Louvre; de Jean Malouel-Malwael, originaire de la Gueldre; au *Martyre de Saint-Denis,* du Louvre; de Jean Bourdichon, au délicieux portrait du dauphin, fils de Charles VIII, le sont par simple hypothèse. L'œuvre précitée de Malouel (vers 1395), d'un coloris clair, a quelque peu l'aspect d'une vaste miniature. Ses bleus, ses verts, ses roses pâles, historiés d'or; ses carnations verdâtres ne laissent pas de susciter un rapport avec certaines peintures italiennes du temps. Nullement gothique, le style est large, la forme correcte. Celle-ci n'a rien d'anguleux. L'épisode du Christ donnant la communion à Saint-Denis est d'un sentiment profond, traduit avec simplicité.

Commandé par Philippe le Hardi pour la Chartreuse de Champmol, à Dijon, ce morceau considérable l'emporte

---

(1) ROGER-E. FRY, *Burlington Magazine,* juin 1904, p. 282.

en importance comme en perfection sur les volets de Broederlam provenant du même monastère, aujourd'hui conservés au Musée de Dijon. Le catalogue y relève, avec raison, des influences italiennes. Il parle, à ce propos, de Jacques Cône, peintre ayant séjourné en Lombardie. « Cône » est l'équivalent français de Coene, maître originaire de nos provinces, lequel fut associé aux travaux de la cathédrale de Milan.

Les divers spécimens de l'art du Maître de Flémalle, l'*Adoration des Bergers,* de Dijon ; la *Vierge Glorieuse,* du Musée d'Aix; la *Vierge,* jadis à M. de Somzée, aujourd'hui à M. Salting, sont désignés comme appartenant à l'Artois. Sur quoi, nous l'avons demandé déjà, se base cette attribution nouvelle?

Contemporain de Van Eyck, le très intéressant anonyme accuse de nombreuses influences, dont la moins curieuse n'est pas celle de Conrad Witz, étudié, notamment, dans dans les volets de Bâle. Nous voici assez loin de l'Artois. Les fonds du maître, ses types, ne sont sûrement pas français. La *Madone* Salting serait plutôt tudesque. L'écran en vannerie ne nous paraît pas un détail à ce point caractéristique qu'on y puisse voir une preuve d'origine. Un objet similaire se présente dans une miniature ; cela prouve qu'il était d'usage courant, rien de plus. Le catalogue en conclut à une identité d'origine des œuvres. C'est risqué.

L'*Annonciation,* de l'église dè la Madeleine, à Aix, un des morceaux les plus curieux de l'Exposition, offre quantité d'analogies avec Flémalle, également avec Conrad Witz.

La Vierge, drapée d'un lourd manteau de brocart, est agenouillée dans une église gothique, à l'entrée d'une chapelle où s'est prosterné l'ange, vêtu d'une ample chape de velours à splendides orfrois. Dans une tribune, au-dessus du messager céleste, apparaît Dieu le Père, tenant le globe, levant la main pour bénir. Dans les rayons émanés de lui,

l'enfant Jésus, à peine perceptible, s'élance par une lunette, ménagée dans l'architecture de la tribune, vers la Vierge agenouillée. Ce motif nous le connaissons de longue date par « Flémalle », notamment dans le tableau de Mérode. De même, l'Annonciation, se passant dans une église, nous la trouvons dans une œuvre du même maître, signalée d'abord par nous au Musée de Madrid. Il y a, en somme, de fortes présomptions que l'œuvre soit de Flémalle, ce que même confirmerait le type de la Vierge, rapproché de celui de l'*Adoration des Bergers* (n° 32), du Musée de Dijon.

A rappeler, d'autre part, le système de draperies, l'architecture, surtout les intérieurs d'églises (voir le tableau du Musée de Strasbourg et la *Sainte Famille* du Musée de Naples) et le fréquent usage de figurines sculptées, caractéristique de Conrad Witz ([1]).

Le catalogue, dans une note de l'abbé Requin, met en avant les noms de Jean Changenet, de Langres, et de René Grabusset, de Besançon; il nous parle d'artistes voyageurs partis de la région dijonnaise, attirés par René d'Anjou. Il nous sera bien permis de songer aux Flamands, sans doute, appelés dans la région dijonnaise par les ducs de Bourgogne, cela, surtout, en présence de la physionomie de l'œuvre. Rien ne nous autorise, il est vrai, à faire de Flémalle un maître originaire de la Flandre. Qu'il ait été influencé par les Flamands, c'est manifeste.

Jusqu'en ces derniers temps, jusqu'à la veille même de l'Exposition, on faisait honneur à quelque maître néerlandais du fameux retable du *Crucifiement*, de la Cour d'appel de Paris. Le nom de *Memling* alternait avec celui

---

([1]) Nous avons été heureux de voir la même opinion émise par M. Georges-H. de Loo, dans son récent travail : *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française*. Bruxelles, Paris, 1904.

de *Van der Goes,* adopté par Crowe et Cavalcaselle. Attribution de fantaisie pure ; ce qui ne veut pas dire que nous en apportions une autre.

Le Christ est emprunté, presque textuellement, à une estampe de *Martin Schongauer,* comme Saint Jean-Baptiste est emprunté à *Memling,* Saint Jean l'Apôtre à *Roger Van der Weyden.* Le jet des draperies ne rappelle d'ailleurs aucun maître en évidence parmi les Flamands. Son caractère de lourdeur, l'attitude un peu maniérée de la Vierge et de Saint Jean, même l'alignement des acteurs de la scène, font songer d'abord au maître dit du Saint Barthélemy, représenté à Cologne et à Francfort par diverses peintures importantes, également au Louvre par une *Descente de Croix,* à Bruxelles enfin par un petit tableau des *Noces de Cana.* Le Dr Alfr. von Wurzbach proposa naguère l'identification de ce maître avec Martin Schongauer.

Extrêmement remarquable, d'ailleurs, comme peinture, le morceau accuse, par le style, une période avancée du XVe siècle. Le catalogue le donne à l'école de Paris. Nous ne sommes pas assez renseignés sur les caractéristiques de cette école pour émettre un avis motivé. Il va de soi que l'œuvre a été créée pour Paris, comme le prouve la *Vue du Vieux Louvre* (1).

La tonalité fait songer à *Mabuse,* plus justement au

---

(1) *Notes trouvées dans les papiers de M. Hymans :*

I. — Il y a principalement une salle en ce *Palais du Parlement,* fort admirable par sa hauteur, longueur et largeur, autour des quatre premiers piliers de laquelle il y a des boutiques de marchands. On voyait cy-devant autour de cette salle les statues de tous nos anciens Rois, depuis Pharamond jusques à Charles IX.

En l'an 1477, le Roi Louy-onziesme ayant une dévotion particulière aux saincts Charlemagne et Louis jadis Roys de France, voulut que leurs statues ou images qui étaient eslevees en la dite grande salle selon leur ordre, et les temps de leur regnes, fussent transportées et eslevees sur deux colonnes aux deux

peintre du triptyque de la *Madeleine lavant les pieds du Christ,* attribué à ce maître, au Musée de Bruxelles. La figure de Charlemagne, placée à la droite du tableau, est

---

costes de la Chapelle du dit Palais, laquelle selon Corrozet il aurait fait faire. Et voulut aussi que sa statue représentant à genoux devant l'Image de la Vierge Marie.

Icelle grande salle est toute pavee de marbre blanc et noir. Et pour monter en icelle il y a deux escaliers de pierre, qui laissent un perron sur lequel reprend un autre escalier simple.

L'an 1618 le 7 mars sur les deux heures après minuit le feu se prit en quelques boutiques de cette grande salle qui l'embraza entièrement.

II. — Le Révérend Père Du Brediel, religieux de St-Germain des Prez.

Environ l'an 1506 ladite grande chambre du Parlement fut peinte et dorée d'or de ducat, comme on la voit présentement.

Au dessus de la porte d'icelle chambre il y a un lyon taillé en pierre et doré, lequel ayant les jambes pliées et la teste baissée, denote que celuy qui entre seans, tant grand soit-il et vestu d'or, il faut qu'il s'humilie et obéisse à Justice.

Et dans la chambre au dessus de Messieurs les Président et Conseillers il y a un riche tableau, contenant le Crucifix de notre Seigneur et au dessus sont escrites ces deux sentence de l'Ecriture Saincte :

A Senestre (gauche) :

Vidite quid faciatis non enim hominis exercites judicium sed Dei ; et quodcum que judica veritis in vos redundabit.

Paralipo, 19.

Considérez ce que vous faites (l'importance de votre action). Vous n'exercez pas en effet une justice humaine mais divine, et tout ce que vous aurez prononcé vous sera imputé.

A Dextre (à droite) :

Facite judicium et justicia (m). Quod si non audicristis verba hæc, in memet ipso juravi, dicit dominus, quod deserta erit domus hæc.

Ierem. 22.

(Garde-secrets)? Rendez le jugement et la Justice. Si vous ne comprenez ces mots, je me suis juré, dit le Seigneur, que cette demeure sera déserte.

III. — Le *Christ* du Parlement de Paris, 1450-1454. (Extraits de la notice de M. H. Moulin, ancien magistrat. Paris.)

MM. Charavay frères, 1883, s'en sont occupés, le premier Président Séguier, le Conseiller Taillandier et M. Lagrange. La brochure de Taillandier est de 1844. Le tableau mesure 2m28 de haut, 3m30 de large. Sur le dernier plan Jérusalem ; plus près les deux rives de la Seine entre l'Hôtel de Nesles et le Louvre au XVe siècle. Les registres du Parlement établissent que le Parlement commit un de ses membres, M. Jean Paillart, pour recouvrer les fonds affectés au

de physionomie française très accusée. Elle fait songer à *Nicolas Froment,* dont nous trouvons ici le chef-d'œuvre : *Le Buisson ardent,* prêté par la Cathédrale d'Aix.

---

paiement du tableau. A sa mort (2 juillet 1454) le Parlement prit une décision à l'effet de recouvrer l'argent resté au mains de Paillart. Ces sommes provenaient des amendes et étaient destinées à payer le tableau.

Enlevé en 1790, il fut placé au Louvre et en sortit en 1811 pour rentrer à la Cour, donné par Napoléon à la demande de Séguier. — Restauré en 1842 on y prétendit lire sur le collet de la robe d'un personnage de second plan, dans une broderie, le monogramme de Jean de Bruges, tout au moins le mot de Bruges.

Passavant y voyait dans une lettre à Taillandier l'œuvre d'un élève de Van Eyck, peut-être Van der Goes. Sa lettre est de Francfort 5 janvier 1848. Pour Moulin, il est de Van Eyck.

Charavay (1879). Tableau de Colard de Laon pour le Parlement de Paris, 1406.

1880. Colart de Laon.

1885. Colart de Laon.

1885. Clowet ou Clauwet. Clolt de Bruxelles, peintre des ducs de Bourgogne.

Gal (p. 394). Colin de Laon.

Le livre de PIERRE MARCEL, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle (1690-1721),* planche 46, F. Delanonce.

Le Premier lit de Justice tenu par Louis XV, gravé par POILLY.

Zehan Cloët vivait à Bruxelles en 1475. On peut s'étonner de ce que cet artiste secondaire ait été admis à une cérémonie officielle, alors que Coypel vivait et qu'il allait enfin obtenir le titre de Premier Peintre convoité depuis si longtemps. Peut-être est-ce Poilly qui obtint pour lui la permission d'assister au *Lit de Justice* en s'engageant à publier une gravure qui populariserait le premier acte de la vie publique du jeune roi.

Le Musée de Versailles possède une esquisse : *Le Premier lit de Justice tenu par Louis XV* (n° 172). Dans la grande chambre du Parlement, reproduite avec une exactitude scrupuleuse, tous les membres de l'Assemblée, en perruque. vêtus de l'ample robe noire, sont assis; le petit roi, sur un trône, dans l'angle droit de la pièce, préside la séance, entouré de ses précepteurs et de ses gouvernantes; des gentilshommes et des soldats se pressent au premier plan à gauche; des seigneurs et des dames de la Cour occupent deux tribunes à mi-hauteur des murs (1) (planche 46). La composition bien ordonnée d'une exécution vigoureuse est attribuée à Louis Dumesnil; mais une bonne gravure de Poilly qui la

---

Note 1. — La collection Rolsem-Guéminée, à Vienne, possède le même sujet avec des variantes sans importance dans la composition, mais d'une exécution plus poussée. Les têtes des personnages, par exemple, à peine indiquées à Versailles, sont traitées en portraits dans le tableau de Vienne.

Ce vaste et splendide ensemble devient, pour l'école française, une conquête des plus précieuses. Le catalogue le prise au point de l'apparier, presque, à l'*Adoration de l'Agneau*. On le mettrait plus justement en balance avec la *Nativité*, de *Van der Goes*.

L'œuvre ne cria pas son origine française avec une netteté telle qu'on n'ait pu songer naguère à chercher, pour elle, un auteur parmi les Flamands. *Van der Weyden, Memling*, l'énigmatique *Gérard Van der Meire* ont été successivement proposés. Son auteur établi, Nicolas Froment, d'Uzès, se présente à la fois comme un coloriste puissant, comme un dessinateur vigoureux. Moïse et l'ange sont des figures de grand style. Il y a chez celui-ci comme un ressouvenir de *Van Eyck*, tandis que celui-là fait plutôt songer à Bellini. La tête superbe et énergique trahit des influences italiennes. La Madone, dans sa robe de nuance changeante, occupe le centre du buisson ardent. C'est une figure gracieuse, de souplesse remarquable pour l'époque. La draperie est tourmentée. L'Enfant Jésus, de la main gauche, tient une glace où se réfléchit son image en même

---

reproduit porte cette indication : « *dessiné sur le lieu par F. Delanonce* »; quoiqu'il y ait « *dessiné* » et non « *peint* » il faut adopter le nom de Delanonce (2).

D'une part, aucun document sérieux n'indique celui de Dumesnil ; d'autre part, l'auteur a certainement assisté à la cérémonie, sans quoi son esquisse ne serait ni si exacte ni si vivante.

Note 2. — Les biographes ont tour à tour attribué la toile de Versailles à un Delanonce ou Dumesnil. Nagler, dans *l'Allgemeines künstler Luikon*. Dussieux, dans les *Artistes français à l'étranger*, 3e édition, page 166, n'a donc pas vu la planche de Poilly, quoiqu'il la signale. M. Charvet, qui, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1892, page 176 et suivantes, consacre un intéressant article aux Delanonce, ne connaît pas non plus la gravure; aussi commet-il quelques graves erreurs. Il se rend bien compte de ce que la composition ne peut être attribuée à Jean Delanonce, mort en 1708, mais il ne croit pas que Frédéric en soit l'auteur, puisque, selon lui Frédéric était parti en Italie peu après la mort de son père. Aussi crée-t-il un troisième et mystérieux Delanonce auquel il accorde généreusement toutes les œuvres de Jean de Frédéric qu'il ne peut identifier exactement. La gravure de Poilly que nous reproduisons ici n° 46 suffit à prouver que Frédéric Delanonce n'était pas en Italie en 1715 et qu'il est bien l'auteur du *Lit de Justice*.

temps que celle de la Madone. Les portraits de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, les figures de leurs saints patrons, trois de part et d'autre, sont éminemment françaises par le type. Le paysage s'écarte par la ligne, autant que par l'effet, des savoureuses campagnes flamandes; on peut le dire, par sa sécheresse, caractéristique du Midi.

L'étude de cette page d'importance si haute ne peut manquer d'ajouter à nos connaissances dans le domaine d'une conception de l'art évidemment très proche de celle de nos provinces. On songe à Gérard de Saint-Jean.

Nicolas Froment est un maître à tenir en mémoire, parmi ceux dont les œuvres empruntent à l'expression une partie de leur intérêt. Un triptype de sa main, la *Résurrection de Lazare,* aux Offices à Florence, est daté du 7 juin 1461 et signé du nom italianisé *Frumenti*. Il provient de la Chartreuse de Mugelle. Les anciens catalogues faisaient de son auteur un Allemand, chose explicable étant donné le type de quantité de personnages et l'excès d'expression, confinant à la grimace.

Une *Résurrection de Lazare,* appartenant à M. von Kaufmann, de Berlin, reproduit, dans ses parties essentielles, le triptyque des Offices, de même que l'effet et le caractère de cette peinture. Le fond de paysage, comme dans le *Buisson Ardent,* est caractéristique. Cependant le doute n'est pas exclu quant à l'identité d'origine des deux œuvres [1].

Le style de Froment n'est pas si écrit qu'une confusion entre lui et les maîtres de nos contrées ne soit facilement possible. M. Edgar Baes, dans un travail récent, donne à Gérard David l'imposante figure de *Saint Siffrein* (n° 76), appartenant au grand séminaire d'Avignon [2].

---

(1) Voir sur ce tableau l'article de M. Georges Hulin, de Loo, dans le *Jahrbuch* des Musées de Berlin, 1904, livraison I.

(2) *Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande du XVe et du XVIe siècle,* 1899.

Nous n'avons pu saisir le rapport, établi par le catalogue, entre *Nicolas Froment* et une vaste *Pietà,* sur fond d'or, appartenant à l'hospice de Villeneuve-lez-Avignon (n°77).

C'est un morceau remarquable, d'un art très avancé, en même temps très à part, sous le rapport de l'expression et du style. Il y a là, notamment, une figure de prêtre agenouillé, revêtu de l'aube, d'expression toute moderne. L'œuvre s'apparente de très près à l'art espagnol. Le cadavre sanglant, contorsionné du Christ, jeté en travers des genoux de la Vierge; les types du Sauveur. de la Madeleine, de saint Jean sont, pour dire le moins, très imprévus dans l'école française.

Ce qui n'empêche, à nombre de points de vue, cette page, terriblement éprouvée par les siècles, d'appartenir aux plus importantes de celles réunies au Pavillon de Marsan. Par son caractère puissant, volontaire, brutal presque, elle se détache du fond traditionnel des données similaires. La Vierge éplorée est, pour sa part, un morceau de grand style, encore rehaussé par des mains superbes. Il y a un demi-siècle, pareille œuvre eût certainement fait justice de bien des malentendus en matière d'interprétation de la nature. Notons, en effet, que nous avons affaire ici à un précurseur, en droite ligne, des réalistes de notre temps.

La *Pietà,* du baron d'Albenas, exposée à Bruges sous le nom d'Antonelle de Messine, n'est pas sans refléter des tendances analogues. Le Christ y est sans barbe, présenté sans souci de noblesse; la Vierge, les saintes femmes trahissent leur douleur par des attitudes navrées que n'a point connues la Flandre.

De l'hospice de Villeneuve lez-Avignon, aussi, procède le *Triomphe de la Vierge,* œuvre authentiquement prouvée d'Enguerrand Charenton. On est très frappé de l'allure moderne de cette page, à laquelle, pourtant, les sources découvertes par l'abbé Requin, en 1890, assignent la date de 1453.

Dans une gloire d'anges, de chérubins et de bienheureux, la Vierge reçoit la couronne des mains du Père et du Fils, entre lesquels plane le Saint-Esprit. Le morceau, peint à la détrempe, et très endommagé, ne reste pas moins de très haute portée artistique. Michiels assignait à ce tableau une origine flamande ; il signalait la Vierge comme un type de vulgarité. Il ne semble pas que cet avis soit, du tout, partagé par les visiteurs de l'Exposition. La Vierge n'est peut-être pas extatique ; en revanche, elle est gracieuse et candide. Ses mains, croisées sur la poitrine, sont de remarquable élégance. Le groupe de la Trinité et de la Vierge est d'ordonnance supérieure. Entre le Père Éternel et le Christ, pareils absolument, plane le Saint-Esprit, du bout de ses ailes frôlant leur visage. Disposée par zones, la gloire des bienheureux, papes, cardinaux, princes, moines, enfin les saints Innocents, délicieux d'expression et de ligne, mêlant leur voix aux hosanna des anges. Au bas du tableau se déroule un vaste paysage, borné par la mer bleue où marque une haute montagne, le mont Venteux, sans nul doute. En plus, nous voyons, dans leurs enceintes, Jérusalem, avec les lieux de la sépulture du Christ et de la Vierge, Avignon avec ses principaux monuments, et jusqu'à ses rues et leurs boutiques. Plus bas, enfin, la résurrection des bienheureux, opposée aux géhennes infernales.

C'est, à notre gré, la plus précieuse des œuvres rassemblées par les soins de la Commission. Parmi les personnages des groupes latéraux, il en est que n'a surpassés en ferveur aucun maître, pas même Angelico de Fiesole. Van Eyck même, à ce point de vue, le lui cède dans l'*Adoration de l'Agneau*. Enguerrand Charenton était, on l'a vu, originaire de la Picardie; son nom, si récemment acquis à l'histoire, mérite d'y survivre comme un des plus grands de la peinture au moyen âge. Qu'il ait subi l'influence des Italiens, des Vivarini, peut-être de Filipo

Lipi, jugé dans son *Couronnement de la Vierge,* à Spolète, nous n'hésitons pas à le croire. Ceci, toutefois, n'amoindrit point l'importance du maître.

Des mesures urgentes s'imposent pour soustraire à une destruction totale et imminente le chef-d'œuvre de Villeneuve. Le panneau se disjoint, la peinture s'écaille, et l'on ne songe pas sans frémir aux dangers résultant du transport d'un si délicat objet.

Charenton était aux abords de la quarantaine au moment de son arrivée à Avignon. Son tableau, commandé en avril 1453 par *Jean de Montagnac,* un prêtre, peut-être le chartreux que nous voyons agenouillé au pied de la Croix, dans le bas de la peinture, prenait place au grand autel de la Chartreuse de Villeneuve au mois de septembre 1454. De 1452, d'après les recherches de l'abbé Requin, date la *Vierge de Miséricorde,* récemment restituée au maître et conservée au Musée Condé, à Chantilly ([1]).

Si, à certains égards, en l'œuvre de Charenton, les influences flamandes se mêlent aux influences italiennes, ces dernières s'affirment avec netteté dans le vaste retable de la cathédrale de Moulins. L'auteur, encore indéterminé, de ce morceau d'ordre absolument supérieur constitue certainement une des figures notables de l'art français. D'aucuns ont voulu voir dans cet artiste *Jean Peréal,* le peintre de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, de Louis XII, encore de François Ier. De là le titre de « peintre des Bourbons » que lui donne le catalogue.

Le majestueux triptyque de Moulins représente, au centre, environné d'une gloire d'anges, la Vierge assise tenant l'enfant Jésus. Deux anges, en longues robes flottantes, posent sur le front de Marie la couronne royale. Sur les volets apparaissent, avec leurs saints patrons,

---

([1]) Sur cette magnifique création, voir l'article de M. le comte Paul Durrieu, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de juillet 1904, p. 5.

Pierre II de Bourbon, Anne de Beaujeu et sa fille Suzanne.

Nous ne saurions mieux caractériser ce bel ensemble que par les termes dont se servait pour l'apprécier M. Natalis Rondot : « C'est le travail d'un Français qui avait accompagné Charles VIII et Louis XII en Italie et qui, déjà assuré de sa force, y avait ajouté une autre force acquise au delà des Alpes au temps où l'art italien avait encore sa puissance. »

L'Italie revendique certainement sa part dans le groupe délicieux d'anges baignés des lueurs irisées émises par la gloire environnant la Vierge. Le type des anges, moins extatique que celui de Memling, est aimable, gracieux, candide. Un seul modèle, une fillette de 12 ans environ, semble avoir posé pour tous. Seule la nuance des cheveux varie du blond au châtain. Le front est haut, le nez légèrement relevé, le menton un peu court. Nul peintre n'apporte un soin plus délicat dans le rendu des mains. Les lignes palmaires y sont indiquées avec une précision rigoureuse.

Le Maître de Moulins n'est point coloriste, au sens flamand du mot. Le bleu clair opposé au jaune citron, le rose au vert turquoise, constituent des accords quelque peu dissonants. Le spectre solaire entier se dessine dans l'atmosphère baignant la Vierge. Homme de science plus que de génie; homme de goût plus que d'instinct, ce peintre est, du reste, un praticien admirable. Tout le monde connaît aujourd'hui le *Portrait de Chanoine avec Saint Victor* appartenant au Musée de Glasgow; de *Dame avec Sainte Marie-Madeleine,* de la collection de Somzée, œuvre d'exécution prodigieuse, achetée par le Louvre, depuis l'ouverture de l'Exposition; la *Vierge aux Anges,* du Musée de Bruxelles. Tout cela se joignant à la *Nativité,* avec le cardinal Rollin en donateur, à l'évêché d'Autun; à divers portraits appartenant au Louvre, con-

stitue un ensemble d'importance hors ligne, faisant définitivement entrer dans l'histoire l'un des plus avancés parmi les représentants de l'art à la fin du XVe siècle. Le Maître de Moulins, pourrions-nous dire, est l'Ingres de son temps.

Jan Bourdichon, autre peintre des rois, se range dans le proche voisinage de son confrère de Moulins. A lui le catalogue assigne un délicieux portrait d'enfant, le dauphin, fils de Charles VIII, mort en 1495. A mi-corps, tout vêtu de blanc, se détachant sur fond rouge, le royal rejeton a fait l'objet d'une étude singulièrement approfondie. C'est du Holbein anticipé. Cette exquise peinture appartient à M. Ayr, à Londres.

Fouquet, d'ailleurs richement représenté, n'apparaît point, malgré tout, comme la figure dominante de l'Exposition. L'événement de voir réunis en France les panneaux du diptyque de la cathédrale de Melun, arrivés l'un d'Anvers, l'autre de Berlin, manque son effet. On devait compter sur le portrait d'Étienne Chevalier pour donner sa juste signification à la *Vierge* (Agnès Sorel), d'Anvers. Le panneau de Berlin, nettoyé à fond, lui semble presque étranger. Le coloris est crû, les ors sont criards, les marbres disparates. Tout cela est déconcertant. Et comme, d'autre part, on connaît de longue date les portaits appartenant au Louvre, plus précieux que beaux; que les merveilleuses miniatures de Chantilly et de Munich manquent à l'appel, il y a déception, en somme.

Cependant, comme peintre, *Fouquet* se présente ici avec des œuvres capitales; bien mieux, les seules de son pinceau actuellement connues. Nous avons son propre portrait en miniature; le portrait de la collection Liechtenstein, daté de 1456, chef-d'œuvre à quelque point de vue qu'on le juge — mais d'attribution contestée; un *Portrait d'homme en noir, à mi-corps, tenant un verre de vin et un couteau* (comte Willezeck, à Vienne); enfin le *Portrait d'homme à la flèche* (n° 539, au Musée d'Anvers), deux peintures

remarquables, dont cependant l'attribution à Fouquet nous paraît devoir être entourée de réserves.

Parmi les contributions intéressantes, nous ne manquerons pas de signaler le petit tableau n° 89, exposé par M. Ed. Aynard, de Lyon, le *Songe du Grand Échanson,* désigné par le catalogue comme étant de l' « école de Picardie ». Les points caractéristiques de cette école nous échappent, mais nous pouvons signaler d'autres peintures du même maître, notamment la célèbre *Messe de Saint Gilles,* passée de la collection de Lord Dudley dans celle de M. Steinkepff, à Londres, et la *Légende de Saint Gilles,* à la Galerie Nationale, rangée sous le n° 1419, parmi les œuvres flamandes. D'un art déjà très avancé, ces magnifiques productions sont remarquables par le type des personnages, un peu trapus, par leur netteté de touche et la surprenante étude des accessoires, toutes qualités qui se retrouvent dans le petit tableau de l'Exposition. Le procédé n'est pas sans rapport avec celui du Maître de Moulins.

Une section notable de l'Exposition appartient aux spécimens de l'art du XVIe siècle. Ici se présentent les *Clouet,* les *Corneille* de Lyon, dont plusieurs remarquables. Dans cette catégorie figure, sous le nom de Corneille de Lyon (n° 158), le délicieux portrait d'enfant, catalogué au musée d'Anvers comme François II. M. Louis Dimier (*Chronique de l'Art,* 14 mai 1904, p. 163) signale comme fautives la désignation du peintre et la dénomination du personnage. Il s'agit, en réalité, du dauphin François, fils de François 1er, mort en 1536, et d'une œuvre de *Jean Clouet.* M. Dimier nous apprend, en outre, l'existence d'une réplique de cette peinture, chez M. Charles Butler, à Londres.

A noter, en plus, le pendant de cet ouvrage, celui-ci catalogué sous le n° 151, une princesse enfant, Jeanne d'Albret. M. Dimier, ici encore rectifie. La jeune princesse représentée est sœur du petit prince renseigné

ci-dessus. Charlotte, fille de France, morte en 1524, âgée de huit ans. L'œuvre en question appartient à M. Agnew, à Londres.

Sous le n° 196, un prince, en riche costume sombre, broché d'or, coiffé d'une toque, suggère l'idée d'une création non française, mais flamande. Sur le personnage représenté, François de France, duc d'Alençon, il ne saurait y avoir désaccord. Pour l'auteur, le nom de Moro est mis en avant. Plus vraisemblablement, avons-nous affaire à *Pierre Pourbus,* chez qui *Van Mander* assurait avoir vu, à Anvers, un portrait du fils de France, œuvre qualifiée par lui « d'excellente ». Le morceau est, en effet, fort distingué. Il procède d'Azay-le-Rideau.

Quantité d'autres choses demanderaient à être signalées parmi celles constituant un ensemble destiné à faire époque entre les manifestations d'art de notre temps. Nous devons nous borner aux plus marquantes.

S'il n'est permis d'accepter encore qu'avec réserve les noms proposés pour un nombre sérieux des productions réunies par les soins du Comité, en revanche on peut dire que, déjà, une sélection s'est opérée. Nous avons appris à connaître, à différencier les styles et les manières de plusieurs peintres importants. L'heure des déterminations précises viendra. Dès à présent, justice est faite des attributions de fantaisie, où se complurent un temps des juges plus soucieux de paraître bien informés que de saine critique. L'histoire de la peinture s'enrichit d'un nouveau chapitre.

L'EXPOSITION DE LA TOISON D'OR A BRUGES (¹).

(Voir l' « Exposition de la Toison d'Or » dans la *Gazette des Beaux-Arts.*)

Bruges est en fête! L'année 1907 a vu se réaliser un rêve chèrement caressé, la mer reconquise! Et après quatre siècles de torpeur; reprenant le cours de ses destinées, sans amertume désormais, la vieille cité évoque les jours de splendeur qu'elle aspire à voir renaître.

La Toison d'Or, c'est *Philippe le Bon* à l'apogée de sa puissance, groupant la fleur de la chevalerie européenne et, par les arts, rehaussant le prestige de son règne.

L'Exposition, à l'envisager sous ce seul aspect, pour intéressante qu'elle soit, n'illustre, en résumé, qu'un épisode. Ses promoteurs — et l'on peut dire qu'en partie principale sa réalisation est l'œuvre des persévérants efforts du baron Henri Kervyn de Lettenhove — en ont voulu élargir le cadre. Ils ont pensé que, sans manquer à son objet et à son titre, elle devait aider à recueillir ses éléments, non pas seulement à *Bruges, berceau de la Toison d'Or,* mais dans l'ensemble des productions créées sous les princes qui, successivement, en furent les chefs, présidèrent ses chapitres, concoururent à son maintien et chez les descendants desquels, en Espagne comme en Autriche, ils ont trouvé le plus gracieux accueil.

Sans reléguer dans l'oubli l'exceptionnel ensemble des Primitifs de 1902, l'Exposition actuelle le complète, et d'une manière avantageuse. Armes, armures, tapisseries, tableaux sculptures, manuscrits, médailles, estampes s'y

---

(¹) *L'Art flamand et hollandais.*

groupent en un tout harmonieux et dont le catalogue, rédigé par des compétences spéciales, fait dignement valoir l'intérêt.

Insistons, car la chose est honorable pour notre pays, sur l'empressement rencontré par les organisateurs dans la plupart des États. C'est une bonne fortune pour les amis de l'art de voir, en un même local, se confondre des trésors artistiques venus des points les plus opposés d'Europe : de Saint-Pétersbourg et de Madrid; de Vienne et de Paris; de Londres et de Dresde.

Le Palais provincial de Bruges, dont l'ensemble est affecté à l'Exposition, n'est pas sans concourir au relief de la mise en scène. Les parois des hautes salles, de style ancien, se prêtent à souhait à l'étalage des *somptueuses tentures* des cathédrales de Burgos et de Saragosse, du Palais de Madrid et du Musée de Bruxelles. Les quatre magnifiques tapisseries de la *Conquête de Tunis,* composées par *J.-C Vermeyen,* peintre dont l'empereur s'était fait accompagner dans sa campagne, sans être, tant s'en faut, les plus précieuses des collections de la Couronne, sont parmi les plus prisées en Espagne, et leur envoi en Belgique est, de la part du Roi Alphonse, une preuve de très réel intérêt porté à l'Exposition. Sa splendeur se rehausse, en outre, de la présence de quantité d'objets précieux empruntés à l'Armeria Real, au Musée du Prado, aux institutions publiques. L'empereur d'Autriche, le roi d'Angleterre, l'empereur de Russie ont, de même, contribué à enrichir un ensemble vraiment très curieux au point de vue des rapprochements et des origines.

L'analyse de ces richesses ne saurait se borner à un simple article. D'autant plus que le rôle décoratif de certains objets, les armures par exemple, n'en fait pas ressortir à suffisance la valeur historique et archéologique. Il est évident que l'attrait du coup d'œil s'ajoute, par exemple pour le harnais de tournoi de Philippe le Beau (à l'empereur d'Autriche), ou l'armure de parade « à la romaine »,

de Guidebalde II, duc d'Urbin, œuvre de *B. Campi*, datée de 1546 (à l'Armeria Real), à l'immense valeur de ces pièces hors ligne, et l'on pourrait presque dire la fleur des collections d'où elles procèdent.

Dans la série des médailles, exceptionnelle, figurent de même des pièces dont le visiteur non averti devine à peine l'importance. Parmi les manuscrits, quelques-uns constituent de véritables trésors.

La section artistique, il va de soi, sollicite surtout l'attention du public, porté presque invinciblement dans ce local où, en 1902, se groupèrent tant de merveilles picturales, à oublier qu'il s'agit, cette fois, d'une exposition où la portée historique des œuvres rachète parfois une moindre valeur artistique. C'est le cas, notamment, de certains portraits.

Philippe le Bon revit en une douzaine d'effigies, les plus importantes qu'on connaisse du personnage, sans qu'aucune soit de premier ordre. Trop semblables pour ne pas donner l'impression d'une parfaite ressemblance, elles ne sauraient faire taxer leurs auteurs de flatterie devant un modèle médiocrement avantageux. Chose curieuse, nous n'apprenons par eux à connaître le prince qu'à un moment où toute jeunesse a fui son visage. *Jean Van Eyck,* pourtant, fut son peintre, alors qu'il avait de peu dépassé la trentaine, mais aucune œuvre de son pinceau ne le retrace. Faut-il envisager comme un prototype le portrait appartenant à la maison royale d'Espagne, réputé de *Van der Weyden?* Entre tous ceux exposés à Bru es, c'est incontestablement le meilleur. On en voit les détails reproduits d'une manière absolument précise dans une autre image appartenant à la Galerie grand-ducale de Gotha, désignée parfois comme étant de Van Eyck. Le joli petit portrait de la collection van Ertborn, à Anvers, fut attribué tour à tour à *Van Eyck* et à *Van der Weyden;* on ne l'accepte plus que comme une simple copie. En somme, la confrontation des diverses effigies du fondateur de l'Ordre

de la Toison d'Or ne nous procure, sur l'aspect de Philippe le Bon, aucune information nouvelle, sauf par le magnifique bronze tiré de la collection du roi de Wurtemberg, peut-être de ressemblance moins fidèle, mais d'une grandeur de style vraiment impressionnante.

Le précieux portrait du Musée de Bruxelles, dit le « *Chevalier de la Flèche* », œuvre de *Roger Van der Weyden*, un des ornements de l'Exposition, passa longtemps pour un portrait de *Charles le Téméraire*, jeune. On a, depuis, abandonné cette identification, peut-être à tort. Le masque large, les pommettes saillantes, les sourcils droits, la lèvre volontaire et même le teint basané s'accordent, en somme, fort bien avec la première acception, encore que l'on penche aujourd'hui pour *le grand bâtard de Bourgogne*. De celui-ci, le beau portrait envoyé par la Galerie de Dresde répète d'une manière textuelle l'œuvre bien connue du Musée Condé. Donc, en dehors des miniatures, aucun portrait de Charles le Téméraire, formellement déterminé, ne figure à l'Exposition, sauf en miniature, exposé par le roi d'Angleterre.

Maximilien d'Autriche, en revanche, abondamment représenté, reparaît au milieu des Brugeois avec qui ses démêlés constituent une si intéressante page d'histoire locale. Un coup d'œil jeté par les fenêtres de l'Exposition nous montre, sur la place même, le lieu où, prisonnier de ses turbulents sujets, il médita peut-être leur ruine. Aucune de ses remarquables effigies n'émane, semble-t il, d'un pinceau flamand ; aucune, non plus, ne le représente comme l'époux de Marie de Bourgogne. De cette gracieuse princesse, un profil, appartenant aux collections impériales d'Autriche, n'est pas un document contemporain Un second portrait de femme, de la même provenance, est fort probablement une effigie, d'ailleurs d'un pinceau plus récent, de la seconde femme de Maximilien, *Blanche-Marie Sforza*.

Les salons du Palais provincial sont d'ailleurs peu favorisés du côté des portraits féminins. Moins encore pour sa rareté que pour sa valeur artistique, une mention est due au joli portrait de jeune dame, coiffée du « hennin », exposé par M. Cardon. C'est un morceau des plus distingués, dont l'attribution à *Van der Goes* s'explique par la fermeté des contours, peut-être plus que par le caractère très décidé de la peinture. *Maximilien d'Autriche,* de profil dans la plupart de ses portraits, à l'instar de ses nombreuses médailles, est frappant par l'accentuation du nez. Le menton s'accentue avec l'âge, mais n'est point disproportionné comme chez Charles-Quint.

Le portrait, par *Ambrogio de Prodis,* de Milan, appartenant au Musée de Vienne, est daté de 1502. C'est un morceau de grand style, trahissant son origine italienne. Les autres effigies, probablement allemandes, y compris le beau portrait du Louvre, peut-être de *Bernard Strigel,* se rapprochent du type assez fréquemment répété par la gravure. Le charmant petit profil, sur fond rouge, à Mme la douairière Camberlyn, attribué à *Grünewald,* est la réduction du portrait de la Galerie impériale de Vienne, de même que le portrait de l'*Empereur environné de sa famille,* exposé par l'Académie de San Fernando, à Madrid, tous deux de Strigel.

Que Lucas de Leyde soit le créateur d'un des portraits où l'empereur apparaît coiffé de ses longs cheveux blancs, comme dans les peintures envoyées par le Musée Empereur-Frédéric, à Berlin, par le Musée de Vienne, le comte de Lalaing, etc., c'est difficile à admettre. En 1510, date inscrite sur le cadre de la charmante effigie appartenant à M. Kleinberger, à Paris, *Lucas de Leyde* avait 16 ans.

De tous les chefs de la Toison d'Or, *Philippe le Beau* est le plus abondamment représenté, bien que, chose curieuse, aucune de ses images n'émane d'un peintre nettement déterminé. Tout jeune, il apparaît dans un joli

portrait appartenant au roi d'Angleterre, possesseur d'une seconde image, sur laquelle nous revenons, et dans diverses autres, tantôt seul, tantôt accompagné de sa sœur, *Marguerite,* œuvres extrêmement intéressantes, appartenant à l'empereur d'Autriche, au Musée du Louvre, au duc d'Anhalt, à M. G. Salting, à Londres. Le plus ancien de tous ces portraits est un diptyque de la collection impériale, à Vienne, récemment identifié par M. G. Glück (1). On y voyait jusqu'alors un portrait de *Maximilien* et de *Marie de Bourgogne.* Le même auteur a mis en relief une seconde peinture, devenue depuis la propriété de M. Salting, en ce moment exposée à Bruges, également. Le jeune prince et sa sœur sont environnés des écus de leurs divers quartiers.

Les peintres, tous distingués, auteurs de ces images, flamandes la plupart, pour interpréter de manière assez diverse leur modèle, ne laissent aucun doute sur le caractère général d'une physionomie dont quelque lourdeur de traits ne saurait faire méconnaître l'agrément.

La meilleure de ces peintures appartient au Louvre. Le jeune roi de Castille y est coiffé d'un bonnet rouge. La peinture n'accuse pas nettement une origine flamande. Il n'en est pas de même de celle procédant de la Galerie d'Ambras, reproduite dans notre gravure, œuvre vraisemblable de quelque peintre des Pays-Bas au service de Maximilien ou des Rois catholiques, *Juan de Flandes* ou *Michel Zittos.* Surtout intéressants sont les portraits en pied de *Philippe* et de *Jeanne,* sa femme, appartenant au Musée de Bruxelles, volets détachés d'un triptyque autrefois à l'église Saint-Liévin, à Zierikzee. Des nombreux peintres à qui l'on a attribué ces images, le plus probable est *Jacques van Laethem,* expressément men-

---

(1) Glück, *Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Oesterreich.* Vienne, 1905.

tionné par ses contemporains comme le peintre du roi de Castille. Le panneau central, un *Jugement dernier*, de valeur moindre que les portraits, ne passa point de la collection Middleton, d'où procèdent ces derniers, au Musée de Bruxelles.

Nous penchons d'autant plus en faveur de *Jacques van Laethem*, qu'un portrait de Philippe, propriété du roi d'Angleterre, outre deux très beaux volets de la collection Masure-Six, à Tourcoing, où le jeune couple royal est vu en prière, accusent une identité complète de manière. Il y a donc ici, non pas un maître employé à titre transitoire, mais ayant eu avec la cour des rapports suivis.

Un petit portrait de *Jeanne la Folle, Madame Johanne de Castille*, au marquis de Santillane, attribué à *Maëstro Michel* (Zittoz), peintre d'Isabelle la Catholique, est d'autre main. Nous ignorons du reste sur quoi se fonde l'attribution. Les volets de la collection Masure-Six, composés de nombreuses figures, sont évidemment des tableaux de confrérie. En tête des hommes, agenouillés derrière le Christ, tenant la croix et portant la main vers la plaie de son côté, *Philippe le Beau*. Il y a là des portraits qu'on voudrait pouvoir identifier. Un ange plane dans le ciel bleu, où passent les nuées blanches. Le Christ est drapé d'un manteau rouge brodé d'or.

Le second volet représente la Vierge, jeune et blonde, drapée dans un manteau blanc, vêtue d'une robe bleue. Sa tête est enveloppée d'un voile blanc. Elle a le sein découvert. Derrière elle sont agenouillées, au nombre de onze, des femmes en béguins blancs et noirs. A leur tête *Jeanne la Folle*, dans un manteau de drap d'or, la tête couverte d'une étoffe noire bordée d'or, comme dans le portrait du Musée de Bruxelles. Le morceau est des plus remarquables et, par le caractère, trahit des influences espagnoles. Le manteau de la Vierge porte en lettres d'or une invocation : *Maria flos Virginum velut Rosa, etc.* Avant tout portrai-

tiste, l'auteur de ces panneaux se révèle un maître soucieux de caractériser ses modèles et, à côté de quelque sécheresse dans le rendu des draperies, d'une technique remarquable.

Dans la série des portraits de Marguerite d'Autriche, celui attribué à *Bernard Van Orley,* à M. le Dr Carvalho, parut à l'Exposition des Primitifs, en 1902. D'intérêt tout particulier est un petit diptyque appartenant à M. J. Lescarts, bourgmestre de Mons, où « *Marguerite d'Autriche* — nous copions le catalogue — est assise à gauche (notre droite), à une table devant un livre ouvert. Par la fenêtre on voit un paysage qui se continue sur le panneau de droite, où se voit la Vierge tenant l'enfant Jésus, debout sur une table ». Ce petit ensemble, d'un art avancé, offre assez de rapports avec *Mabuse,* très en faveur auprès de la Gouvernante. Le faire paraît cependant plus libre. Le paysage accidenté ne fait point songer à la Flandre. Il s'agit d'un vœu. L'enfant Jésus, les bras ouverts, se penche vers Marguerite, avec le mot : *Veni,* écrit en lettres d'or. Levant les yeux de son livre, la dame répond : *Placet.*

La galerie des portraits de *Charles-Quint* forme un ensemble extrêmement intéressant. De l'aurore au déclin de sa carrière, l'Empereur nous apparaît tour à tour en peinture, en gravure et en médaille, voire en tapisserie et en sculpture. Un petit triptyque de la Galerie impériale de Vienne nous le montre dans ce qu'il faut envisager comme son plus ancien portrait, avec ses sœurs Éléonore et Ysabeau, la dernière tenant sa poupée. *Le duc Charles en l'âge de deux ans et demi,* dit l'inscription. Dans une autre peinture, appartenant à la même galerie, il a sept ans et tient un faucon. A mesure que ses traits se forment, le prognathisme s'accentue. Dans un portrait attribué à *Mabuse,* faisant partie de la collection royale de Windsor, le menton s'est allongé d'une manière tout à fait anormale. Un peu antérieur est probablement le buste en terre cuite polychromée, appartenant au Musée de Bruges, que

nous avons attribué naguère à *Conrad Meyt,* de Worms.

Ce morceau, de caractère si frappant — à observer que seule la tête est ancienne — a dû être exécuté à Malines, où le sculpteur fut au service de Marguerite d'Autriche. Et, chose hautement intéressante, il trouve un pendant, à l'Exposition même, dans le buste de Ferdinand, appartenant au Musée communal de Middelbourg. Tout à fait contemporain est le splendide portrait, plus fort que nature, appartenant au Musée de Budapest, une des œuvres capitales de l'Exposition, aujourd'hui attribuée à *Mabuse,* après l'avoir été à *Bernard Van Orley.*

L'Empereur, il faut le dire, fut assez mal servi par les peintres, jusqu'au moment où le pinceau du *Titien* et le ciseau de *Leoni* vinrent donner au masque impérial l'empreinte du génie de ces grands artistes. La splendide collection de médailles réunie à Bruges par les soins de M. Alphonse De Witte, la riche collection d'estampes rassemblée par M. E.-W. Moes et Mensing, d'Amsterdam, et M. Masson, d'Amiens, constituent une iconographie exceptionnelle de l'Empereur et de sa maison. L'ensemble de ces éléments, joint à la superbe armure de la collection royale de Madrid, fait revivre, en quelque sorte, le personnage à nos yeux. Le joli portrait équestre de la collection de lord Northbrook, déjà vu à l'Exposition de 1902, et attribué à Corneille Engelbrechtsen par M. Friedlander; enfin le portrait en buste, exposé par le *prince de Croy Solre,* peint, selon la tradition, au monastère de Yuste, où le puissant souverain, sur les États duquel jamais le soleil ne descendait sous l'horizon, nous apparaît la barbe blanchie et comme en présence du néant des choses terrestres. Portrait dont la valeur documentaire rachète la pauvreté artistique.

La famille de Charles-Quint est représentée à l'Exposition par des œuvres d'un intérêt considérable. Les artistes, peu à peu libérés des entraves conventionnelles, s'attachent

à donner à leurs personnages à la fois plus d'ampleur et plus de vie. Le XVIe siècle est l'ère des grands portraitistes.

La gracieuse petite effigie féminine exposée par M. Cardon, et dont l'angle porte un Y couronné, ne serait point, au gré de M. Glück, une sœur de Charles-Quint, mais *Isabelle de Portugal,* l'épouse tant regrettée de l'Empereur. A part son importance artistique, un intérêt tout nouveau s'attacherait donc à la délicate peinture, dont le savant critique autrichien n'accepte qu'avec réserve l'attribution à *Mabuse* ni à *Van Orley.*

Philippe II compte à l'Exposition une effigie de premier ordre, appartenant au roi d'Angleterre. Œuvre incontestable d'Antonio Moro, elle nous procure, à défaut peut-être du portrait qui, à la veille du mariage de Philippe, fut envoyé à Marie d'Angleterre, une peinture fort proche de cette époque, créée peut-être à Windsor. Le personnage y est d'ailleurs vêtu à l'anglaise et coiffé de la petite toque à la Henri II, rarement aperçue dans les portraits espagnols. Sous des dehors avantageux, il suggère bien l'idée du jeune prince très adonné au plaisir que connurent les Anglais. Le collier de la Toison d'Or est remplacé par une chaîne à plusieurs rangs. A la plupart des Belges, ce portrait révèle un Philippe II, flatté peut-être, mais faisant constraste, par son aspect avenant, aux images propagées par la gravure dans les Pays-Bas.

Les filles de Charles-Quint : *Dona Maria, Dona Juana* et *Marguerite de Parme,* appartenant au Musée de Bruxelles, reproduisent à mi-corps — les deux premières du moins — les figures en pied du Musée de Madrid, œuvres positives de Moro, alors au service de Charles-Quint. On les envisage comme de Coello, son élève. Extrêmement intéressantes sous le rapport physionomique, elles donnent l'idée d'une parfaite ressemblance. Pour Marguerite de Parme, représentée tenant un mors, on peut la croire



MORO. — PHILIPPE II.

(Au roi d'Angleterre.)

peinte directement d'après nature. Le coup de pinceau, en effet, y est plus libre que dans les œuvres prémentionnées. Ces portraits appartinrent à Louis-Philippe jusqu'en 1853 et figurèrent même au Louvre. Par le portrait en pied de Philippe III, jeune, appartenant à l'empereur d'Autriche, et dont Vélasquez devait, plus tard, créer une effigie héroïque, nous apprenons à connaître la descendance de Charles-Quint en même temps que celle des peintres associés à son règne. Pantoja de la Cruz descend de *Coello,* lui-même créé par *Moro.* Les Espagnols ont succédé aux Flamands. Dans le beau portrait en pied d'*Isabelle de France,* dernière épouse de Philippe II, exposé par M. Spiridon, de Paris, Moro atténue, en quelque mesure, le caractère rigoureux des personnages retracés par son pinceau. Le costume lui-même, plutôt français, et particulièrement la belle robe rouge, donnent à la gracieuse princesse une apparence plus mondaine.

Le *duc d'Albe,* grand-maître de l'Ordre de la Toison d'Or, avait à l'Exposition sa place marquée. Pris certainement sur le vif, le terrible lieutenant de Philippe II ne ment pas à sa réputation. Aussi bien est-ce le guerrier, armé de toutes pièces, tenant le bâton de commandement et ceint de l'écharpe, qu'a eu à représenter le peintre. On peut envisager comme très remarquable, à tous les points de vue, la toile appartenant au Musée de Bruxelles, encore que l'attribution à *Moro* ait été contestée. Ayant eu l'occasion de voir la peinture réputée originale, aujourd'hui en Amérique, de cette même effigie, nous avons constaté entre les deux éditions assez de dissemblance pour ne point rejeter parmi les simples copies celle demeurée en Belgique.

Attribué à *Guillaume Key,* le portrait en buste, exposé par le duc d'Albe, donne au personnage un aspect plus farouche encore que le précédent. L'expression en est redoutable, et l'on se demande si le peintre n'a point tenu

à la souligner, répondant peut-être au désir de son modèle. Nos photographes se montrent plus gracieux. Key semble avoir travaillé pour l'histoire.

La série des portraits historiques rapproche des œuvres d'un mérite inégal, dont plusieurs, remarquables et intéressantes, ne se rattachent à l'objet de l'Exposition que d'une manière indirecte. Passe encore où il s'agit d'un chevalier de la Toison d'Or, comme Henri VII d'Angleterre, exposé par la Société des Antiquaires, à Londres, œuvre peut-être d'un peintre anglais; ou même Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, sous qui *Rubens* naquit à la célébrité et *F. Pourbus* créa des pages fameuses. Mais que viennent faire ici *Jacques V d'Écosse* et *Marie de Lorraine,* les parents de Marie Stuart, toile exposée par le duc de Devonshire et *Marie Stuart* elle-même, en « deuil blanc », charmante peinture, d'ailleurs, appartenant à M. Morisson, ou encore, de *Pantoja de la Cruz,* le portrait de Didier de Valmayer, chevalier d'Alcantara, peint en 1609, envoyé par l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, enfin, celui de Henri III, de France, au comte de Gallard, à Paris, réputé de *Clouet*?

Quelques beaux portraits de *Lucas Cranach* le Vieux appartiennent aux envois intéressants des collections étrangères et, chose curieuse, représentent le même personnage : *Georges le Barbu,* de Saxe, peint en 1534 (Musée de l'Empereur Frédéric, à Berlin, et Musée de Leipzig); 1535 (Galerie de Schleisheim); enfin, sans date (au Musée grand-ducal, à Gotha). Le Musée de Leipzig a envoyé, en outre, du même peintre, un fort beau portrait de *Chrétien II de Danemark,* dont on sait le séjour en Flandre, où mourut son épouse, la *sœur de Charles-Quint.* Un *Chevalier de la Toison d'Or,* non identifié, a été exposé par un descendant du peintre, M. *L. von Cranach.* Voisinant, sur le même panneau, deux portraits d'un même personnage, *Jean Van Wassenaer,* doivent à la rencontre

fortuite, la détermination de l'un d'eux, et le meilleur, appartenant au Louvre. Il s'agit de ce portrait du « Seigneur à la médaille de la Vierge et à la Toison d'Or », assigné naguère, par M. Camille Benoît, à *Jean Mostaert*. A noter que ce portrait du chevalier de la Toison d'Or porte, brodé au col de sa chemisette, les initiales *I. W.* Or le portrait du Musée d'Arnhem les explique par son inscription : *Jehan Van Wassenaer, starf A° 1523*. Un dessin du recueil d'Arras, dont la photographie figure à l'Exposition, aurait dû, dès longtemps, résoudre le problème.

Force nous est d'abréger cette nomenclature. Nous ne saurions négliger, cependant, de signaler, parmi les portraits, la délicieuse effigie d'*un jeune gentilhomme,* faisant partie de la collection du duc d'Anhalt, à Wœrlitz et attribuée, probablement avec raison, à *Lucas de Leyde.* Cette fois encore, on relève sur la chemisette du personnage le nom brodé en blanc sur blanc : *Claes Van Isen*, c'est-à-dire : *Claes Van Isendoren.* On en peut conclure qu'il était fréquent de broder, non seulement les initiales, mais les noms des personnages, au col de leur vêtement de dessous.

* * *

Mais l'Exposition réserve au visiteur, en dehors de sa portée simplement historique, des éléments d'étude d'une portée plus générale. Plusieurs sont suffisamment importants pour en fixer le souvenir parmi les plus impressionnants du genre. En toute première ligne se présente l'*Annonciation* (1), appartenant au Musée de Saint-Pétersbourg, de *Jean Van Eyck.* La présence à Bruges, où vécut, tra-

(1) *L'Annonciation de la Vierge,* bois, haut de 33 pouces, large de 12 1/2 pouces. Le parquet de la salle est un travail remarquable : le peintre y a tracé avec

vailla et mourut le créateur de ce merveilleux morceau, connu seulement d'un petit nombre d'érudits, est faite pour valoir aux organisateurs de l'Exposition la reconnaissance sans bornes des amis de l'art.

Si Van Eyck a créé des pages plus considérables, il n'en a point laissé de plus parfaite. Elle suffit, à Bruges même, à faire justice de bien des attributions fantaisistes. Notre gravure en montre la composition. Détachée probablement d'un triptyque, elle venait de Dijon, au moment où, en 1819, la galerie du prince d'Orange put s'en enrichir. Légende ou vérité, la circonstance importe assez peu. Parmi les productions de son auteur, elle semble plus voisine de la *Madone Pala* que d'aucune autre. Même un critique, M. Spielmann, fait observer l'analogie du sourire de l'ange avec celui du saint Georges de cette œuvre fameuse.

On est préparé, de longue date, à trouver en *Van Eyck* le plus parfait des adeptes du pinceau. Pourtant, notre ravissement se double de surprise à constater l'ensemble des ressources prodiguées dans l'élaboration de cette petite page que la fortune offre à notre étude. Si, dans la *Vierge du Louvre,* on considère avec délices le plus radieux des paysages; si, dans le portrait du *couple Arnolfini,* à Londres, une scène d'intérieur, incomparablement traduite, charme le spectateur, le peintre trouve, cette fois, une forme nouvelle d'attrait pour nous charmer. Réelle ou de fantaisie, la profonde basilique où il fait apparaître à la jeune Vierge le messager céleste est un prodige de réalisation. Rien n'y manque, ni le vitrail peint, ni les fresques ornant le mur du fond, ni le pavement de marbre où,

---

intelligence divers sujets de l'*Écriture sainte*, entourés par les signes du zodiaque.

D'après les meilleurs renseignements qu'on a pu obtenir, ce tableau faisait suite à deux autres peintures du même maître. Il a été peint pour *Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, et destiné à orner un monument religieux à *Dijon*. En 1819, il fut transporté de cette ville à *Paris*, et c'est de là qu'il a passé dans la collection de S. M. le roi des Pays-Bas.

comme à Sienne, sont gravées, dans le fond blanc, les scènes de l'histoire de David et de Samson. Dans plus d'une de ses œuvres, Jean Van Eyck laisse soupçonner l'intervention d'influences italiennes ; le soupçon, cette fois, se change presque en certitude. Privés que nous sommes de toute information sur le but des voyages entrepris par le peintre pour Philippe le Bon, nous en sommes à conjecturer les voies que prit l'artiste (1). Mais ses missions furent lointaines, à en juger par les sommes considérables attribuées au peintre. Il n'est pas défendu de croire que, pour l'accomplissement de l'une d'elles, au moins, Van Eyck fut amené à franchir les Alpes. Un jour viendra, peut-être, où la chose sera établie. Et tout Flamand qu'il reste dans son art, nous apprendrons sans surprise qu'il n'est point le produit exclusif du sol patrial.

La *Vierge et l'Ange*, dans la composition qui nous occupe, diffèrent assurément de ceux d'*Angelico da Fiesole ;* mais alors qu'on nous parle de la présence de *Roger Van der Weyden* à Florence et à Rome, sera-t-il interdit de supposer que *Van Eyck*, également, a subi le contact de la tradition des quattrocentisti ?

La tête d'homme aux mains jointes, au vêtement vert,

---

(1) *Notes de M. Hymans :*

Cadeau du Duc au Pape de dix pièces de tapisseries de plusieurs histoires de *Notre Dame*, 1422-23.

Envoyé devers le Pape à Rome, 1425.

Somme prêtée à Rome pour conduire procès pour cause matrimoniale entre feu M. S. le Duc de Brabant et Jacqueline de Bavière sa compagne, 1426.

Page 205. Pour réformation de son mariage.

Anthonne le peintre, demeurant à Lille, devait aller avec M. de Roubais, conseiller du prince et premier Chambellan, au Saint-Sépulcre de Jérusalem, 1427, Delaborde.

A Jean Van Eyck et de Roubais pour voyage en 1426.

A Lambert Van Heck pour voyage, et Jean Van Eyck.

A Jean Van Eyck, voyage 1442.

A Jean Van Heick, jadis valet de chambre du duc Jean de Bavière, à cause de certain voyage secret.

exposée par le Musée de Leipzig, inspire une moindre conviction à qui n'en connaissait que la photographie. Nous n'y trouvons ni la fermeté d'accent habituelle au peintre, ni sa puissante conception de l'effet.

Une des plus puissantes attractions de l'ensemble réuni à Bruges est le triptyque de l'*Annonciation,* au comte de Mérode. L'œuvre est d'ailleurs fameuse, encore que peu connue, et si l'on songe qu'elle émane d'un contemporain de *Van Eyck,* — une de ses peintures, du Musée de Madrid, est datée de 1438, — son auteur pouvait, sinon lui disputer la palme, tout au moins figurer dans l'histoire à un rang peu éloigné du sien. Sous le rapport du style, rien n'apparente les deux peintres. Passablement répandues dans les galeries de l'Europe, les productions du maître « de Mérode » se distinguent par une extraordinaire acuité de vision et le rendu du détail comme la traduction de l'effet révèlent un praticien de première force. Dans le fameux *Livre d'Heures de Turin,* à côté de certaines miniatures où le comte Paul Durrieu croit voir la main même des Van Eyck, plus d'une semblait empruntée à « Mérode », particulièrement une *Descente de Croix,* dont la peinture, appartenant au Musée de Liverpool, figura, en 1902, aux Primitifs de Bruges. Elle portait quelque part les armoiries de la ville flamande. Que l'influence de l'artiste ait été grande, on le constate par vingt créations en peinture et même en sculpture, par exemple un bas-relief votif à l'église Saint-Pierre, à Louvain, reproduisant une *Trinité* dont la peinture est au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Mais nulle part la personnalité de l'artiste ne s'accuse avec plus de netteté que dans l'*Annonciation,* exposée, en ce moment, pour la première fois.

Dans le panneau central, la Vierge est en oraison, près d'une table polygonale, supportant un vase de physionomie persane, où plonge une branche de lis. Un livre d'heures ouvert, un chandelier de cuivre, une aumônière de velours

vert reposent sur la table. L'intérieur, où chaque détail est une leçon de choses, est repris avec une netteté inexorable. Les ombres portées sont pénétrées par des reflets d'une surprenante justesse. La robe rouge de la Vierge, chiffonnée à l'excès, forme un amoncellement de plis où se perd en quelque sorte la forme qu'elle habille. Coloriste froid et heurté, le peintre n'évite pas les disparates. Le rouge vif de la robe s'oppose au coussin bleu, dans l'étroit espace ménagé entre la table et le banc auquel s'accoude la Madonna. Ce banc, on le connaît par d'autres peintures du maître, la *Madone Salting,* la *Sainte Barbe,* de Madrid, une seconde *Annonciation,* au Musée de Cassel, etc. De même notre artiste a, dans ses œuvres, introduit la haute cheminée, non loin de laquelle nous voyons la Vierge en prière.

Vue de face, les yeux fixés sur son livre, elle n'a point vu entrer l'ange, vêtu d'une robe blanche à reflets bleuâtres, sur laquelle tranche une étole bleue. Dans le plumage versicolore de ses ailes, le jaune se marie au rouge. Leur battement peut-être a éteint la chandelle posée sur la table. Toujours est-il que le panache de fumée se contourne en spirales merveilleusement rendues. Dans le rayon parti d'un des oculus ménagés dans la paroi de gauche, au-dessus de l'ange, se dirige vers l'élue du Seigneur un minuscule enfant Jésus portant sa croix. Au fond, une croisée, aux volets chargés de clous — encore un détail affectionné par le peintre — est partiellement ouverte. A son imposte, dans le vitrage quadrillé, deux armoiries : celles de l'homme, identifiées naguère par M. de Tschudi comme *Ingelbrecht;* celles de la femme comme *Calcum.* Ingelbrecht est un nom fréquent à Bruges. Nous aurons achevé de décrire le mobilier de la chambre de la Vierge en disant qu'au mur du fond, près d'une aquamanile de cuivre, est suspendu un essuie-main.

De peu d'accent dans ses types, à moins qu'il ne s'agisse

de vieillards, notre peintre cherche plutôt la régularité des traits que l'expression. Blond comme la Vierge, l'ange est aimable et semble quelque peu hésitant.

Le *Saint Joseph* représenté sur le volet de droite trahit, plus encore que le panneau central, la préoccupation de tout dire. Sous les traits d'un vieillard bonasse, connu déjà par d'autres créations du maître, notamment la *Nativité*, du Musée de Dijon, l'époux de la Vierge est vêtu d'une robe brune. Autour de sa tête s'enroule un turban bleu. Il est assis dans une haute chaire en sapin, au dossier quadrillé et, à l'aide d'un vilebrequin appuyé à sa poitrine, perce de trous une planchette. Il a, semble-t-il, pour métier de confectionner des souricières et sur la table qui lui sert d'établi est déposé un de ces engins savamment combinés. Tout autour gisent ses outils variés. A la fenêtre du fond, aux vantaux ingénieusement relevés vers l'intérieur, est exposée en vente une souricière déjà complète.

La place publique, entrevue par la fenêtre, constitue un fond de ville ravissant où s'alignent les façades du contour le plus varié : pignons en gradins, en pointe et jusqu'à des toits à lucarnes. Chose intéressante, parmi les façades plusieurs déjà sont enduites de blanc, alors qu'on représente cet usage comme datant du régime espagnol dans les Pays-Bas. Sur la place publique circulent les promeneurs. Tout cela est d'un vif intérêt.

Enfin, voici le volet de gauche. Agenouillés dans une avant-cour, dont la porte ouverte laisse apercevoir une rue où passe un cavalier monté sur un cheval blanc, un homme et une femme, sans doute les donateurs, — mettons provisoirement le couple *Ingelbrecht*. L'homme est vêtu de la robe des pèlerins ou des voyageurs; il tient un vaste chapeau; la femme, la tête enveloppée d'un voile, égrène de ses mains jointes un chapelet. Non loin des degrés, d'une porte ouverte, sans doute le couple pieux contemple l'appartement de la Vierge. Au fond de la cour, appuyé à la

porte d'entrée, un personnage à grande barbe tenant un chapeau de paille, le peintre peut-être. Les volets n'ont point de revers. Ils en ont eu, selon toute probabilité.

Nul doute que d'autres œuvres s'ajouteront à celles déjà déterminées d'un maître dont la révélation remonte à moins d'un quart de siècle. A défaut d'une signature, nous pouvons lui assigner le premier tiers du XVe siècle comme période d'activité. Et c'est quelque chose, étant donné que certains critiques n'hésitent pas à voir en lui un simple archaïsant ayant vécu au XVIe siècle. D'autres veulent répartir son œuvre entre plusieurs artistes, en attendant qu'une circonstance heureuse lève le voile qui cache son identité.

Un précieux envoi du Musée de Madrid est constitué par deux volets du même peintre, réputés parmi les critiques : *Sainte Barbe* et un portrait de moine récollet en prière, *Henri de Werl*, théologien colonais ayant derrière lui saint Jean-Baptiste. Côte à côte avec l'*Annonciation,* ces deux panneaux d'un triptyque, aujourd'hui incomplet, achèvent de caractériser leur auteur par les productions les plus éminentes de son pinceau.

Henri de Werl ou *Werlis*, dit l'inscription, se fit peindre en *1438*. Vêtu de la robe de bure de son ordre, ceint de la discipline et coiffé de la calotte brune, il est à genoux, les mains jointes. Saint Jean-Baptiste est drapé de rouge sur un silice d'un ton violacé. Il a les jambes nues. Sa main gauche supporte le livre de l'Apocalypse, sur lequel est couché un minuscule Agneau. La main droite esquisse le geste de la bénédiction.

La chambre, barrée par une cloison de planches, sur laquelle est appliqué un miroir rond et convexe, est éclairée par deux fenêtres, ouvertes sur la campagne. Une seule est entièrement visible. A leur partie supérieure elles portent, dans le vitrage, des armoiries, au nombre de quatre. Les deux premières sont difficilement déchiffrables.

La troisième et la quatrième, en revanche, nettement précisées, sont celles des peintres : d'azur à trois écus d'argent, et de l'Empire, d'or, à l'aigle de sable éployé. Dans le miroir semblent se réfléchir une femme et un enfant, apparaissant dans l'embrasure d'une porte.

Sur la face de la pierre où est agenouillé le personnage, les mots : *Anno milleno c quarter X III et octe, hic fecit effigie depingi miist. Henricus Werlis magister coloniensis.* Les caractères sont gothiques et comme gravés dans la pierre.

L'autre volet nous introduit dans l'appartement de *Sainte Barbe,* pièce étroite évoquant le souvenir d'autres œuvres de l'artiste. Sainte Barbe, drapée de vert sur une robe bleue, occupe un long banc de bois, vu en perspective fuyante. Dans une vaste cheminée, occupant presque tout le côté droit de la pièce, brûle un feu vif, dont la flamme projette ses reflets sur la jeune sainte, illuminant son dos et sa chevelure blonde. Au fond, la fenêtre aux volets partiellement repliés. Le pavement est fait d'un carrelage rouge. Dans le paysage, vu de la fenêtre, la tour où sera emprisonnée sainte Barbe est en construction. Indifférente, la jeune fille poursuit sa lecture. Un cavalier, monté sur un cheval blanc, traverse la campagne. A l'horizon des montagnes chargées de neige.

Le peintre, on le voit, a sa formule favorite. Minutieux dans le détail, surprenant dans l'effet de la lumière, il se montre inférieur à *Van Eyck,* comme à *Roger Van der Weyden,* par la conception. En revanche, distribuant l'ombre et la lumière avec une science consommée, il provoque notre admiration à l'égal de notre surprise. C'est, en somme, un maître de très haute portée. S'il a pu travailler à Cologne, pas plus par la coloration que par le style on ne peut voir en lui un Rhénan. Contemporain de Jean Van Eyck, il a vu le retable de l'Agneau, dont sa Sainte Barbe rappelle la Vierge, comme son moine en prière le portrait de Josse Vyt. Il n'en atteint ni le grand style ni

l'expression. Comparés à l'*Annonciation* de Mérode, les volets de Madrid semblent mieux harmonisés et, à certains égards, d'un procédé plus libre. Aussi les envisageons-nous comme postérieurs.

La *Messe de Saint Grégoire,* de la collection du Consul Weber, à Hambourg, exposée une première fois en 1902, porte une date : 151... Elle ne peut être qu'une copie. C'est d'ailleurs une très intéressante interprétation du sujet, où est agenouillé un prélat, sans doute le donateur.

Parmi les pages importantes du XV[e] siècle figure, sous le nom usurpé de *Van Eyck,* un *Christ bénissant,* provenant, dit-on, d'Espagne, exposé par M. Kleinberger, à Paris. Le panneau passa en vente à Londres, à une date récente, d'après un critique anglais. La peinture, fort remarquable, fait songer à Van Eyck, surtout par l'attitude du Sauveur, trônant en sa gloire, à peu près comme le Père éternel du retable de Gand. Pour le reste, nulle analogie entre les deux créations, ni pour le style, ni pour le coloris.

Assis sur un trône de pierre, aux montants sculptés, au dossier tendu d'un drap d'or, le Christ est drapé d'un manteau rouge, au riche fermail, sur une robe de brocart flottante. Il tient de la main gauche le globe surmonté d'une croix à *double traverse* et lève la main droite pour bénir. Sur la marche de pierre, incrustée d'émaux aux vives couleurs, il pose son pied nu. Aux angles de la peinture, dans des banderoles flottantes, les emblèmes des Évangélistes. Enfin, aux côtés du Christ, des figurines remarquables de la *Foi Chrétienne,* fièrement appuyée sur sa bannière, et du *Judaïsme,* vieille femme vêtue de jaune, s'affaissant avec la lance brisée de son pennon

Si, dans cette peinture, les influences flamandes semblent prédominer, il ne manque pas de connaisseurs pour y voir une œuvre espagnole, chose assurément possible. Par sa disposition générale, par le jet des draperies, surtout, elle évoque le souvenir de certaines estampes du Maître E. S. de 1466.

Dans un ordre de sujets bien différent, l'un des morceaux les plus précieux de l'Exposition est le petit *Sortilège d'Amour,* appartenant au Musée de Leipzig, à tous les titres une curiosité. Dans un intérieur où, autant que la peinture elle-même, le mobilier est caractéristique du XV[e] siècle, une jeune beauté s'efforce, à l'aide du briquet dont elle frappe un caillou, et des gouttes tombant d'une éponge, que serre sa main, d'amollir un cœur contenu dans un coffret placé sur un escabeau, à son côté. Sur le parquet, semé de fleurs, un coussin, où repose un chien favori ; plus au fond, sur un meuble, une perruche lisse son plumage. Des banderoles, malheureusement vierges de texte, flottent autour de la jeune sorcière, dont les sandales à longues poulaines, constituent l'unique vêtement. L'incantation s'accomplit en plein jour, sans qu'aucun rideau voile les fenêtres aux volets repliés. Par la porte entre-baîllée du fond, s'introduit un jeune homme, sans doute l'amant désiré, que n'aperçoit point encore la belle.

Cette peinture, exécutée avec une grande délicatesse et que, dans son catalogue du Musée de Bruxelles, M. A. J. Wauters assigne à *Simon Marmion,* est une rare évocation, par le pinceau, de la vie intime au XV[e] siècle. La gravure au burin en a laissé des tableaux plus fréquents, particulièrement par l'œuvre d'*Israël de Meckenen* et du graveur signant des initiales M. Z., *Zagel* ou *Zatzinger*.

Roger Van der Weyden, Memling, Van der Goes, dont le nom apparaît assez fréquemment au catalogue, n'ont procuré aux organisateurs de l'Exposition aucune œuvre de haute importance, en dehors des portraits déjà mentionnés. Nous faisons exception, cependant, pour le n° 182, *Deux Saintes,* sainte Apolline et sainte Marguerite, sans doute un volet, exposé par M. L. Moreno, à Paris, auquel son attribution à *Van Eyck* ne doit rien faire perdre de sa sérieuse valeur intrinsèque. Une *Pietà* au même possesseur, attribuée à *Van der Weyden,* d'une manière

également arbitraire, constitue néanmoins un morceau de mérite sérieux. De *Memling,* et, cette fois avec toute raison, émane une charmante *Vierge avec l'enfant Jésus,* figure à mi-corps, dans un fond de paysage, appartenant à Sir Julius Wernher, de Londres. Le temps, par malheur, n'a pas respecté l'éclat de cette peinture à la fois gracieuse et attachante. Au point de vue de la composition le morceau est excellent.

Faut-il attribuer à *Memling* ou à *Gérard David* le curieux panneau exposé par M. Cardon, *Deux Chevaux à l'abreuvoir?* S'il s'agit, en réalité, du second, l'œuvre est digne du premier par sa délicatesse, la beauté du paysage, l'harmonie de l'ensemble. Les deux chevaux, l'un blanc, l'autre roux, sont vus de face. Sur la croupe du cheval blanc est perché un singe. A quelle fantaisie a pu obéir le peintre en créant ce petit ensemble, on se le demande sans le deviner. Rien n'indique qu'il s'agit d'un fragment détaché de quelque ensemble par le caprice d'un amateur barbare.

A M. Cardon, également, appartient une excellente peinture assignée à *Van der Goes,* à tort pensons-nous, sans que cette réserve en diminue à nos yeux la valeur. Il s'agit d'un petit panneau de la Vierge et de l'enfant Jésus, sur un fond rouge ponceau, en plis réguliers de l'étoffe qui le forme. Le type de la Vierge est fort distingué ; ses mains sont, en outre, d'une grande délicatesse, chose point habituelle à Van der Goes, dont les articulations, d'ordinaire, sont sûrement accusées. L'enfant Jésus, couché dans les bras de sa mère, est d'une maigreur extrême. De son petit bras gauche, allongé le long du corps, il tient une pomme appuyée sur la cuisse. Un intérêt tout spécial s'attache à cette composition que nous retrouvons, à peu de chose près, dans une estampe médiocre, mais très rare, du plus ancien de nos graveurs flamands, le maître W A, cette dernière initiale terminée en croix.

Sous le nom de *Van der Goes,* moins justifié encore que pour l'œuvre précédente, il faut signaler une petite *Vierge avec l'enfant Jésus,* appartenant à M. Nardus, de Suresnes. Comme le fait justement observer le catalogue, cette peinture offre de nombreux rapports avec une *Vierge* du Musée d'Aix-la-Chapelle, que l'on songea, un instant, à désigner comme une œuvre de la période antébrugeoise de Memling. En fait, le type de l'enfant Jésus n'est pas sans analogie avec celui, en quelque sorte invariable, du peintre de la Châsse de Sainte Ursule. Le coloris est d'ailleurs brillant, mais le type de la Vierge assez à part. Ce qui rend cette petite peinture particulièrement curieuse est la présence de huit petits anges, symétriquement disposés autour de la Madone, et dont les robes, aux nuances variées, se répètent aux deux côtés du groupe central.

Gérard David, si remarquablement représenté à l'Exposition de 1902, ne figure à la présente avec aucune production comparable à celles que l'on vit alors. A remarquer aussi que, précisément, l'Exposition susdite est devenue le point de départ d'une série d'études sur l'école du très remarquable artiste en question. Adrien Isenbrant, Ambroise Benson et même certaines créations du peintre des figures de femmes à mi-corps apparaissent prochement apparentés à Gérard David, devenu de ce fait un chef d'école. La remarquable peinture exposée par M. Martin Le Roy, de Paris, *La Vierge et l'enfant Jésus dans un paysage, avec sainte Catherine et sainte Barbe,* figure au catalogue comme l'œuvre de Gérard, avec l'indication de tout ce qui la rapproche et la différencie de sa grande peinture à Rouen. C'est une production remarquable, d'un coloris presque italien par sa puissance.

Et, sous le nom d'*Adrien Isenbrant* (le *pseudo-Mostaert* de Waagen) viennent se ranger, à la suite de cette œuvre, la *Madeleine,* à M. Pablo Bosch, de Madrid, la *Vierge,* à

M. Schloss, et le *Saint Jérôme,* à M. Mersch, de Paris.

Des appartements de Philippe II, à l'Escurial, est venu le précieux triptyque de *Saint Jérôme, Saint Antoine de Padoue* et la *Fuite en Égypte,* gouache d'une remarquable délicatesse, attribuée à *Gérard David,* mais plus probablement de sa femme, miniaturiste réputée, selon M. James Waele, ou de *Gérard Horenbout.* Longtemps cette délicate peinture passa pour l'œuvre de *Holbein.* Elle fut donnée par Philibert de Savoie à Philippe II et orne toujours sa chambre à coucher à l'Escurial.

Mabuse est représenté par une série de productions intéressantes dont la principale, bien que de petites dimensions, *La Vierge et l'Enfant Jésus,* est particulièrement caractéristique de la manière du maître. L'architecture en est fort délicate et conçue dans ce style fleuri que, sans doute, l'artiste adopta à la suite de son voyage en Italie. La figure de la Vierge, drapée de bleu, est moins importante, bien que d'ailleurs extrêmement soignée. Ce tableau, que Mabuse peignit pour une communauté de Louvain, fut offert à Philippe II, par la ville, en 1588. Il figure toujours au Musée du Prado. Une inscription en latin, placée au revers de la peinture, commémore la donation faite au roi en signe de gratitude pour certains avantages faits à la municipalité, en suite de la demande du provincial des Augustins. Une *Vénus avec Cupidon,* de la collection Schloss, à Paris, est datée de 1521. Elle est ainsi comtemporaine du séjour d'*Albert Dürer* dans les Pays-Bas. Quant au groupe de *Mars, Vénus et Cupidon,* appartenant à M. Paul Mersch, le style offre une analogie évidente avec celui de Jacques de Barbari, dont un groupe, appartenant à M. Weber, à Hambourg : *Vieillard faisant des offres de séduction à une jeune fille,* porte la signature de son auteur. Malheureusement, l'intéressante création est totalement défigurée par des repeints. Un portrait d'homme, par *Josse Van Cleef,* appartenant à la même

galerie, constitue un des meilleurs spécimens du pinceau de ce remarquable représentant de notre école au XVI[e] siècle.

Du Musée de Saint-Pétersbourg procède un portrait de jeune homme, remarquable et d'ailleurs souvent reproduit par la photographie et la gravure, d'Ambroise, frère aîné de *Hans Holbein* et son collaborateur, à Bâle. Datée de 1518, la peinture, dont un dessin préalable est conservé au Musée de Bâle, constitue un des très rares spécimens de son auteur.

Sans aucun rapport avec *Lucas Granach le Vieux*, à qui l'attribue le catalogue de Douai, un petit tableau rond, prêté par cette galerie, mérite l'attention du visiteur. Il s'agit d'une *Sirène à sa toilette,* une *Mélusine*, probablement de la fin du XV[e] siècle. Plus d'un rapport nous semble exister entre cette jolie création et *Jérôme Bosch,* dont un triptyque considérable, le fameux *Chariot de Foin,* avec ses volets, l'*Enfer* et le *Paradis,* a été compris dans les envois du roi d'Espagne. Chose curieuse, le panneau central procède du palais d'Aranjuez, le volet de gauche du Musée du Prado et le volet de droite de l'Escurial. Le hasard rassemble à Bruges ces morceaux désunis depuis des siècles. A l'Escurial existe d'ailleurs une version plus grande de l'ensemble.

Le catalogue de l'Exposition reproduit l'analyse extrêmement intéressante du professeur Justi, de ce curieux ensemble. Nous pouvons y renvoyer, non sans dire que le peintre a voulu illustrer cette parole du prophète Isaïe : « Toute chair est foin », introduisant dans sa composition un ensemble de petits épisodes destinés à en caractériser la portée avec l'indépendance d'esprit familière à l'artiste. Toutes les classes de la société ont une part égale à sa satire.

Catherine, fille de *Jean Van Hemessen,* mentionnée par Guichardin, parmi les femmes-peintres considérables

des Pays-Bas, s'en alla, nous dit cet auteur, en Espagne, avec Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. On connaît peu de peintures de sa main. La Galerie Nationale, à Londres, possède d'elle un portrait d'homme, daté de 1552. Un *Repos de la Sainte Famille en Égypte*, appartenant à M. Lescarts, à Mons, est signé *Caterina de Hemessen pingebat* et daté de 1555. La peinture a un caractère très moderne, surtout par le paysage, enlevé avec vigueur, et dont l'effet s'adapte heureusement aux figures. A remarquer, au surplus, que, digne d'intérêt par sa rareté, elle se confond avec les productions du XVIe siècle et particulièrement celles de Heemskerk, sous le rapport du style.

A signaler encore au lecteur deux œuvres curieuses à des titres divers. En premier lieu une toile de Jean Vermeyen, *Jeanne Maijus*, le *Jeu des Cannes*, sorte de fantasia arabe, exécutée devant Charles-Quint et Isabelle de Portugal, à Tolède, au mois de mars 1539. *Vermeyen* dit qu'il a, par faveur spéciale, pu assister à la représentation traduite par son pinceau. La composition, à tous égards conforme à d'autres que nous connaissons du même artiste, fait d'abord songer *aux tapisseries de la Conquête de Tunis* par l'ampleur de la ligne et l'allure des chevaux. Nous estimons qu'il s'agit là d'un document historique nullement dénué d'intérêt. Il appartient à M. Stopford Sackville.

Vient alors, appartenant à lord Huntingfield, un tableau qui fit, l'hiver dernier, quelque sensation en Angleterre, à l'Exposition d'Anciens Maîtres de la Royal Academy. C'est la visite d'*Albert et Isabelle* à la galerie de *Corneille Van der Geest* d'Anvers, au mois d'avril 1615. Dans cette peinture, dont l'auteur est, semble-t-il, Guillaume Van Haecht d'Anvers (1593-1637), le commensal du propriétaire de la galerie, se trouvent réunis les personnages anversois les plus considérables de l'époque, particulièrement les artistes : *Rubens, Van Dyck, Snyders*, etc. Chose bizarre, cependant, c'est à des effigies gravées

et peintes que le peintre emprunte leurs traits, alors qu'à la date de son œuvre (1628), il lui était facile de les prendre directement pour modèles.

Détail à ne point omettre : parmi les tableaux ornant la galerie de Corneille Van der Geest, il en est plusieurs toujours existants et d'identification aisée. Le mécène anversois était grand admirateur de peintures de *Quentin Metsys*. Il semble notamment avoir possédé le *Knipperdelling* de la galerie Städel, à Francfort. Plusieurs Rubens fameux, tel le *Combat des Amazones,* aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, comptaient parmi ses trésors; c'était donc un éclectique.

La maison où *Van der Geest* reçut les Archiducs avait vue sur l'Escaut; or, nous savons par Van den Branden qu'elle était située rue des Nattes, aujourd'hui disparue, tout à proximité du fleuve. C'était une demeure princière, comme le dénote, au reste, la somptueuse galerie dont le réputé collectionneur anversois fait les honneurs à ses hôtes princiers.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES PLANCHES